ИСКУССТВО КИНО 10

№10 **ОКТЯБРЬ 2016** www.kinoart.ru

ТВ И КИНО. НАСИЛИЕ ПОД ЛОЗУНГОМ ПАТРИОТИЗМА_**5, 18, 35**
КРУПНЫЙ ПЛАН. «ТАИНСТВЕННАЯ СТРАСТЬ»_**23, 24**
АНДЖЕЙ ВАЙДА. УНИКАЛЬНАЯ БЕСЕДА_**115**

Венеция-2016_**41–82, 89, 94**

Три первых раздела номера отданы телевидению как важнейшему средству формирования общественного сознания. Природу и особенности эскапистских мифов, их восприятие разными зрительскими категориями рассматривает Владимир Рувинский, а сегодняшнее прочтение темы криминала и причины ее популярности – Станислав Грушевский («Здесь и теперь»).

В «Крупном плане» – сага Первого канала «Таинственная страсть»: рецензии и социологический анализ рейтинга сериала, вызвавшего одновременно и стойкий интерес аудитории, и резко негативные оценки интерпретации советской реальности 60-х годов.

Комментарий Андрея Архангельского развивает тему, начатую в «Здесь и теперь».

В «Репертуаре» собраны рецензии на лучшие фильмы Венецианского кинофестиваля этого года, а интервью с его фаворитами – Лавом Диасом и Аматом Эскаланте делают картину Мостры-2016 более полной («Имена»).

Публикация глубокой и актуальной беседы Ирины Рубановой с Анджеем Вайдой вместе с главами из его книги «Кино – мое призвание» завершает цикл материалов памяти великого режиссера.

В «Чтении» дебютирует в «ИК» как прозаик наш постоянный автор кинокритик Игорь Савельев.

СОДЕРЖАНИЕ **ИСКУССТВО КИНО** №10 (октябрь) 2016

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 ВЛАДИМИР РУБИНСКИЙ
ФАБРИКА ЭСКАПИСТСКИХ МИФОВ
Реальность: версия сериалов

18 СТАНИСЛАВ ГРУШЕВСКИЙ
КРИМИНАЛ ПОБЕЖДАЕТ
Социологический анализ телеконтента

КРУПНЫЙ ПЛАН

«ТАИНСТВЕННАЯ СТРАСТЬ»

23 АРИНА БОРОДИНА
Рейтинг сериала

24 КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
ВСЕЛЕНСКАЯ СМАЗЬ НЕ СЛУЧИЛАСЬ

28 ИГОРЬ САВЕЛЬЕВ
ОБЩЕСТВО МЕРТВЫХ ПОЭТОВ

КОММЕНТАРИИ

35 АНДРЕЙ АРХАНГЕЛЬСКИЙ
«ИНТЕРЕСНО» — «НЕИНТЕРЕСНО»
ТВ и кино. Насилие под лозунгом патриотизма

РЕПЕРТУАР

ВЕНЕЦИЯ-2016

41 ВЕРОНИКА ХЛЕБНИКОВА
УШЕДШАЯ ПО ЛЕЗВИЮ
«Женщина, которая ушла», режиссер Лав Диас

45 ДЕНИС КАТАЕВ
ДОРОГУ К РАЮ ПОКАЖЕТЕ?
«Рай», режиссер Андрей Кончаловский

50 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
ТУРИСТИЧЕСКИЙ СИНДРОМ
«Аустерлиц», режиссер Сергей Лозница
«Сафари», режиссер Ульрих Зайдль

57 АНТОН ДОЛИН
ДОРОЖНЫЕ ЗНАКИ
«Ночные животные», режиссер Том Форд

66 АНДРЕЙ ПЛАХОВ
МИЛЫЙ ФРАНЦ, ДОРОГОЙ АДРИЕН
«Франц», режиссер Франсуа Озон

70 ВАДИМ РУТКОВСКИЙ
НОВЫЙ КАТАЛОГ
Венеция-2016. Параллельные программы

79 МАРИНА ЛАТЫШЕВА
ДОРОГА УХОДИТ ВДАЛЬ
«Плохая партия», режиссер Ана Лили Амирпур

83 ЕЛЕНА СТИШОВА
СЕМЬЯ И ШКОЛА
Карловы Вары–2016

ИМЕНА

89 ЛАВ ДИАС:
«ЖИЗНЬ — ЭТО СЛУЧАЙНОСТЬ СОБЫТИЙ»

94 АМАТ ЭСКАЛАНТЕ:
«МНЕ НРАВИТСЯ РАССМАТРИВАТЬ РАЗНЫЕ ТАБУ»

РАЗБОРЫ

101 ЮРИЙ БОГОМОЛОВ
СМЕНЫ ВЕХ
Главные мифологемы советского
и российского кино

ПУБЛИКАЦИИ

ПАМЯТИ АНДЖЕЯ ВАЙДЫ

115 АНДЖЕЙ ВАЙДА:
«ЗРИТЕЛЬ ОТКАЗЫВАЕТСЯ СМОТРЕТЬ СЮЖЕТЫ ИЗ НЕДАВНЕГО ПРОШЛОГО»
Беседу (1991) ведет Ирина Рубанова

125 АНДЖЕЙ ВАЙДА
КИНО — МОЕ ПРИЗВАНИЕ
Окончание

ЧТЕНИЕ

141 ИГОРЬ САВЕЛЬЕВ
ЛЯ НУВЕЛЬ ВАГЕ
Рассказ

174 SUMMARY

собственности
мыслями народа
Отечества

Владимир Рувинский

ФАБРИКА ЭСКАПИСТСКИХ МИФОВ

Реальность: версия сериалов

Сериал «Родина», режиссеры Павел Лунгин, Томаш Тот

С ними ужинают, ложатся спать, просыпаются, едят и работают. Российские сериалы воспринимаются как самое большое «окно в мир» и психологическая отдушина. При этом отбор героев в телеэфир строже, чем депутатов в Госдуму, их поведение жестко регламентировано, характеры стереотипны, а социальные и экономические реалии отформатированы.

Сериалы – основной контент российского ТВ: из года в год они занимают треть времени вещания на семи крупнейших по охвату аудитории телеканалах. Чтобы посмотреть все серии, которые Первый канал, «Россия-1», НТВ, СТС, ТНТ, Пятый канал и телеканал РЕН показали в 2015 году, понадобилось бы 625 суток. Из этого времени около 90 процентов занимает продукция российского производства, подсчитала KVG Research (единственная в России компания, занимающаяся анализом ТВ-контента).

Неудивительно, что пятерка самых популярных в минувшем году сериалов – российские: «Родина», «Тайны следствия–14», «Тайны следствия–15», «Идеальная жертва», «Ленинград 46» (по данным «TNS Россия»). Смотрели их неотрывно. Накопленный охват (количество людей, посмотревших хотя бы одну минуту какого-либо из этих сериалов) составил 46 миллионов человек. Это 67 процентов всего городского населения РФ, уточняет TNS, в городах с населением свыше 100 тысяч человек в возрасте старше четырех лет.

В целом зрителей российских сериалов намного больше, учитывая, что в 2015 году на телеэкраны, по данным Ассоциации продюсеров кино и телевидения (АПКиТ), вышло 322 премьеры (84 – в 2006-м). Телесериалы у нас в стране смотрят не менее 80 процентов граждан,

считает Даниил Дондурей: «По их количеству мы догнали Китай, опередив страны Латинской Америки, США и Европы».

Герои нашего времени

Главный «крючок» сериалов – эмоции, на производстве которых студии, телеканалы в первую очередь и сосредоточены, поскольку их задача – увлечь зрителя. «Любовь, ненависть, предательство – это важно, поэтому в основу кладутся личностные конфликты», – говорит Александр Акопов, один из ведущих российских телепродюсеров. Тем не менее после просмотра, отмечает кинопродюсер Александр Роднянский, много работавший на телевидении, в голове зрителя остаются смысловые программы увиденного. Именно они, подчеркивает Даниил Дондурей, «формируют у зрителя те картины мира, которые телепроизводители и изготавливают». Но вот что странно: при всем колоссальном значении этого производства никто контент-анализом российских сериалов не занимается.

Некоторое представление о телегероях нашего времени получить все же возможно. По роду занятий следует выделить двенадцать основных групп главных героев, которые действуют в 75–80 процентах российских сериалов, что следует из статистики KVG. Самая массовая группа – силовики: сотрудники полиции, прокуратуры, Следственного комитета, спецслужб, военные. В 2015 году они были главными героями 30,9 процента всех премьерных сериалов, вышедших на семи крупнейших каналах в прайм-тайм.

Сериалы о людях из других сфер деятельности встречаются в 3–16 раз реже. В 2015 году об официантах, поварах, продавцах, барменах, парикмахерах, охранниках, вместе взятых, вышло 10,5 процента сериальных премьер. О домохозяйках и безработных – 9,9 процента. Уровнем ниже идут врачи, медработники – 5,6 процента; бизнесмены и управленцы – 4,3; от них чуть отстают бандиты и члены криминальных групп – 3,7 процента. В самом низу рейтинга учителя, преподаватели, ученые – 1,9 процента. Такая же доля у сериалов с героями – журналистами, писателями и спортсменами.

В последнее время эта картина мало меняется. Ежегодно по заказу телеканалов, по данным KVG Research, в производстве находятся 750–850 сериалов (они снимаются часто несколько лет, до трети уходит на полку). Из них около 60 процентов – заказ Первого канала, «России-1» и НТВ. При этом сериалов о правоохранителях, военных и сотрудниках спецслужб в 2015 году снимали чуть меньше, чем раньше. Возможно, потому, что Украина, которая была самым крупным иностранным рынком для подобных российских сериалов, запретила у себя их показ.

Запрет стал болезненным ударом – украинский рынок приносил около 20 процентов выручки от российских сериалов, отмечает гендиректор кинокомпании «Всемирные русские студии» Юрий Сапронов. Зато у нас стали снимать больше сериалов о главах государств

Сериал «Идеальная жертва», режиссер Давид Ткебучава

и политиках. Про становление СССР их число даже удвоилось, достигнув 3,5 процента от находившихся в производстве в прошлом году. А вот доля сериалов, где время действия – настоящее, снизилась до 73 процентов. Будущего в наших сериалах так и не появилось – сценариев с такими сюжетами в производстве каждый год менее 0,3 процента.

Темная материя

Главный герой российских сериалов, как это ни странно, – деньги. Они блистают своим отсутствием, но это бросается в глаза, только если посмотреть, например, американские сериалы, где герой обязательно платит за что-то. «Там всегда понятно, кто за что расплачивается, по какой причине и каким образом это характеризует отношения между персонажами в кадре, – говорит Анна Гудкова, главный редактор кинокомпании Art Pictures. – У нас деньги фигурируют только в сказочном формате, как нечто, что откуда-то выкопалось или изначально было».

Главный герой телефильма «Родина» (по данным «TNS Россия», его посмотрели 5 миллионов человек) – майор Алексей Брагин, спасенный из шестилетнего плена где-то «на Северном Кавказе». Сериал вообще-то адаптация американской «Родины» (Homeland), которая в свою очередь переснята с израильского сериала «Военнопленные» (Hatufim), но роль денег в нем чисто российская.

Первый раз они выходят на сцену в положительной роли, когда героя, его играет Владимир Машков, встречает после плена на аэродроме начальство. Бывший командир сообщает ему, что жена с двумя детьми получила четырехкомнатную квартиру с гаражом – от депутата Басова, «патриота и большого друга армии», который «на свои деньги» построил большой дом для героев-офицеров.

Сериал «Тайны следствия», режиссеры Михаил Вассербаум, Наталья Савченко, Александр Бурцев, Илья Макаров и дуругие

Второй раз деньги упоминает брат Брагина Дмитрий – предприниматель, владелец типографии, который спал с женой героя, пока тот был в плену и считался погибшим. В общем, отталкивающий персонаж, который объясняет, что устроил жену к себе рекламщиком, так как «деньги – это главное сейчас». Брагин, протянул: «Да, деньги – главное...», но пить предложенный братом коньяк не стал.

В третий раз урок повторяется: Дмитрий у могилы матери предлагает брату издать книгу воспоминаний о его плене, чтобы на этом заработать. Брагин с негодованием это предложение отвергает, давая понять, что деньги – не главное. Наконец, когда убили фотомодель, работавшую на антитеррористический центр, то арабского принца, на которого пали подозрения, выпускают из страны. Сотрудники ФСБ, сожалея об этом, предполагают, что «никто не хочет ссориться с МИДом из-за какого-то жалкого убийства» – а там закрывают глаза на «шалости» богатого шейха, инвестирующего в РФ.

Деньги – предмет в наших сериалах всегда неприятный, часто проходит как «бабло» и вынуждает героев действовать против совести, идти на компромиссы с собственным достоинством, предавать и убивать. Так происходит, например, в сериале «Высокие ставки» (аудитория, по данным TNS, 3 миллиона человек), рассказывающем о криминальном авторитете по кличке Космонавт, который зарабатывает на подпольных казино. Из-за денег в сериале одни проблемы. В то же время они всё решают, только поэтому их терпят. Единственный, кто может освободить персонажа от гнета денег, – это государство. Как это и произошло с охранником Космонавта, который все заработанное просто запирает в сейф, – деньги ему как бы не нужны. В конце выясняется, что он – полицейский, действующий под прикрытием.

Силовики как положительные персонажи часто берут деньги «из тумбочки». Как, например, героиня «Тайн следствия» (14-ю и 15-ю части,

по данным TNS, посмотрели 8 миллионов человек) Мария Швецова в исполнении Анны Ковальчук: она, следователь Следственного комитета, ездит на своем Toyota RAV4 (цена – от 1,3 миллиона рублей), звонит по самому модному на момент съемок iPhone 5s, носит сумку а-ля «Шанель» (если не подделка). «Тумбочкой» в этом случае служит, видимо, муж – частный адвокат. В сериале «Своя – чужая» начальница «убойного отдела» Петербурга, которую играет Мария Шукшина, просто без ограничений тратит деньги с банковской карточки: цена ее покупок не упоминается.

«Деньги в наших сериалах, как правило, берутся из воздуха, – говорит сценарист Александр Молчанов. – Скажем, герой может ездить на хорошей машине, жить в большой квартире, ходить по ресторанам – происхождение денег никогда не объясняется». Александр Акопов поясняет, что «в обществе разговор о деньгах лежит за гранью приличий – это тоже надо учитывать». Основная причина этого, считает он, заключается в том, что их происхождение в сериалах «вторично по отношению к качествам героя» – к тому, как он относится к другим персонажам, порядочный – непорядочный, способен или нет на любовь, на предательство.

«Это воспроизводство советской модели, – считает Анна Гудкова. – В ней деньги тоже не участвовали, потому что важен был моральный облик героя. А любой моральный герой не интересуется низменными вещами и деньгами в том числе. Если мы начнем разбирать, на какие деньги существует персонаж, нам придется рассказать о нем много такого, что жестко привязано к реальности, – замечает она. – Либо показать его нищий быт, который никто не будет смотреть».

Половина работающих россиян, по данным Росстата, получает меньше 23,5 тысячи рублей в месяц. Конечно, деньги есть в Москве, но сериалы-то смотрят в провинции. «Поэтому зачем человеку в сериале рассказывать о том, как кто-то что-то тратит, когда ему тратить все равно нечего, – рассуждает главред Art Pictures. – Как только каналы покажут, что деньги есть и с ними как-то можно разбираться, у людей возникнет вопрос, а где их собственные деньги. И потом вопросы про экономику, про политику...»

Модели и правила поведения

Сейчас на российском ТВ наступило что-то вроде эпохи классицизма, считает Александр Молчанов: «То, что раньше было конвенциями жанра, теперь стало очень жесткими рамками». Главная – мотив действия героя. «В американском кино герой, чтобы начать действовать, должен получить мандат от общества, – поясняет сценарист. – В наших сериалах герой должен получить некий символический мандат от государства. Исключения есть, но они редки».

В американском сериале условно гражданский герой (он может быть бывшим десантником или полицейским) может убить бандита, но только после того, как бандит замахнется на блондинку, которая

всегда как бы является голосом общества. В нашей «Родине» фотомодель, работавшую на антитеррористический центр, сотрудники ФСБ обманули, заверяя, что ее прикрывают (в Homeland охрана у аналогичной героини была). Но она «погибла, защищая Родину», как объяснила себе ее куратор, и родители убитой «могут гордиться», хотя и это им из-за секретности не смогли сказать. Так получилось, никто не виноват.

Другой важный канон действует уже около двадцати лет, отмечает Александр Роднянский: бизнесмен – негодяй, а положительный герой – это «только человек в погонах». «Сыщик, конечно, может изменять жене, может бухать, но он всегда бывает за это наказан (жена ушла, убили друга), – говорит Молчанов. – Коммерсант всегда вор, связан с незаконным обогащением или терпила, то есть неудачливый коммерсант, и в конце истории он может вернуться на работу в какое-то госучреждение». Богема, по словам сценариста, – это «всегда разврат, наркотики и бухло». Зэки – о них, как правило, снимают с уважением: у них воровской закон. Понятия. Им противопоставляются молодые беспредельщики. Заграница в России – символ загробного мира: уехал за границу все равно что умер».

Дети в сериалах для взрослых, по словам Молчанова, – это всегда проблемы. Они вплетены в сюжетные линии, когда, например, есть сыщик, который расследует дело, а дома у него сложная семейная ситуация: жена кошмарит, дочь-подросток с парнем убежала. Но как самостоятельный субъект дети, как правило, не выступают, только на втором плане. Другие правила: геи, лесбиянки, педофилия, маньяки – это абсолютное зло. Серьезные заболевания в сериалах стараются не упоминать. Сыщик не может заболеть, например, раком. У него появляются только ранения. «Вообще заказ телеканалов, заказ страны в самом широком плане на человека несамостоятельного, – подытоживает Гудкова. – И не надо показывать этому несамостоятельному человеку, что жизнь может быть другой».

Особые правила поведения для полицейских. В сериале «Глухарь», например, который выходил в 2008–2011 годах и, впрочем, уже идеологически устарел, показаны неформальные экономические практики. Главные герои на уровне своего района – полицейские и дэпээсники – создают безденежную систему «услуга за услугу», отмечает Арсений Хитров из НИУ ВШЭ. Человек не платит штраф, например, а ремонтирует полицейскому машину по личной договоренности. Такая система обмена дарами (услугами) действует во многих традиционных обществах, где нет денег, но при этом есть разнообразная экономическая деятельность. Сами главные герои соответствовали доминирующему на то время в СМИ и обществе образу милиционера – «плохой мент» преступает закон и угрожает гражданам, так как имеет неконтролируемую власть. «По шкале реальности они все-таки чуть ближе к криминальной странице газеты «МК-новости» или Life News», – отмечает Молчанов. Эти персонажи брали взятки, избивали и пытали

Сериал «Высокие ставки», режиссер Богдан Дробязко

гражданских во время расследований. Но при этом имели добрые намерения, в отличие от коллег-карьеристов, действующих ради наживы. Это были этакие хорошие люди, оказавшиеся в плохой ситуации, в отличие от злодеев, которые делают ее еще хуже.

Большинство потенциальных телезрителей недолюбливают предпринимателей и принять их в качестве положительных героев не могут. Более того, появление их на экране будет болезненным разрушением мифа: окажется, что человек может честно создать свой бизнес. Для жителей российских регионов такое открытие станет ударом: ведь если это возможно, то почему ты-то сидишь, пьешь, ничего не делаешь? Так что в российских сериалах есть два главных способа стать богатым. «Один – это стать финансистом, продавать что-то. Опять же с советских времен считается, что это не очень... – уверен Молчанов. – А другой вариант – это богатство, выпавшее на тебя, государственное, когда тебя миллионером как бы назначают. Государев человек не может быть бедным».

Другая причина, почему предприниматели почти всегда в сериалах «плохие», кроется в сценаристах, считает Александр Акопов. «Мы на практике сталкиваемся с тем, что авторы, которые пытаются писать истории про богатых людей, не знакомы с их образом жизни, мыслями, идеалами, с тем, как эти люди работают. И даже, может быть, втайне их не любят. Потому что у нас среди, подчеркиваю, интеллигенции до сих пор очень распространены социалистические, даже коммунистические, в любом случае левые взгляды». К тому же сценаристы, по его словам, обычно знакомятся с богатыми людьми, когда просят у них деньги, которые им чаще всего не дают.

«Автор сценария – человек подневольный, – говорит Молчанов. – Напишет про коммерсанта-героя, принесет продюсеру, тот посмотрит, скажет: где ты таких видел, они же на самом деле жулики все. Людям

Сериал «Глухарь», режиссеры Тимур Алпатов, Максим Аверин, Борис Казаков

к тому же не понравится. Давай-ка сделаем его комичным персонажем, взорвем его «Мерседес». Один раз так скажут, второй, а на третий сценарист сам принесет нужного героя». Подавляющее большинство авторов сценариев утверждают, что правила диктуют телеканалы. «На канале «Россия» рамки не просто жесткие, они отлиты в бетоне, – рассказывает Анна Гудкова. – Мне говорили, например, не знаю, достоверно ли это, что героиня не может решать свои проблемы сама. Никогда. Она должна дождаться мужика, он придет и все решит».

Бегство от реальности

Лекала и шаблоны, по которым кроятся сюжеты сериалов, не спускаются сверху, из администрации президента, как считают многие. Ирония в том, что это телевизионщики за свои рекламные доходы, за деньги рынка, желая заработать, сами прививают зрителям отвращение к рынку. Подыгрывают патерналистским чаяниям государства. «Телевидение – самый эффективный для государства производитель мифов за деньги рынка, – отмечает Дондурей. – Правоохранительная система, прокуратура, суды, адвокаты – все это требует затрат, а ТВ в конечном счете делает то же самое, но более эффективно, практически бесплатно».

В основе этой модели священная корова – аудитория, на которую ссылаются телеканалы, выставляя условия авторам и создателям сериалов. Для телевизионщиков главное – попасть в «своего зрителя». Представления о нем в профессиональной среде невзыскательные. «Основной зритель центральных телеканалов – это тетеньки, которые приходят с завода домой: она должна картошку почистить, борщ приготовить, детям помочь и мужу по башке дать, – уверен продюсер кинокомпании, работающий со всеми крупными каналами, не захотевший раскрывать свое имя. – Ей хочется фона: Вася любит Маню,

Маня любит Петю, а Петя любит еще кого-то. Как только нужно сесть, думать, ей становится неинтересно».

Однако каналы не только следуют за аудиторией, которая у нас возрастная и женская, но и создают у нее ожидания повтора. «Человек всегда опирается на то, что он уже видел, и это позволяет многократно умножать уже использовавшиеся образцы», – говорит Гудкова. Когда зрители в соцопросах отвечают, что хотели бы смотреть советское кино, – это просто самый доступный и засевший в памяти пример (сравнивать-то особо не с чем). Отступать от канонов телеканалы не готовы. Например, НТВ заказал как-то традиционный для канала «сериал про ментов», но он получился настолько лиричным и человечным, рассказывает работавший над ним продюсер, также попросивший об анонимности, что руководство канала испугалось: мол, его не будут смотреть. «Так что в итоговую версию добавили традиционных сцен насилия и жестокости».

Подобный подход означает, что неприятие, например, предпринимателей зрителями будет самовоспроизводиться. Причем каждый новый продукт, скорее всего, будет ходульнее предыдущего. Поэтому, скажем, американцы пытаются создать то, что зрители хотят, но сами еще об этом не знают, как в случае с iPhone. И те же фокус-группы, и социологические исследования для этого в США проводят по-другому, не ориентируясь на то, что зрители уже видели. У нас продюсеры и телеканалы не хотят рисковать и стараются воспроизвести по второму, пятому, десятому кругу то, что уже было успешно, собрало аудиторию, а значит, и кассу. Такой подход перекрывает кислород для всего нового. Исключения – эксперименты на СТС и ТНТ.

В США и странах Европы кино и сериалы несут своего рода терапевтическую функцию, когда зритель узнает себя на экране и получает модели решения проблем, пищу для размышлений. Характеры в них усложнены и многозначны, отмечает Роднянский, они даются в развитии, а не являются картонными и статичными, как у нас. Причина такой приверженности к достоверности – потребность американского общества исследовать себя. «Это чрезвычайно полезно: лишь поставив себе диагноз, можно избавиться от симптомов», – замечает кинопродюсер. Так взрослое общество, как и взрослый человек, непрерывно разбирается само с собой.

Основная идея продюсеров в РФ – сериалы как утешитель, истории о реализованной мечте, чтобы зритель укрепился в вере, что все будет хорошо. По сути, это эскапизм. «Это способ спрятаться от насущных проблем, реальности как таковой, – замечает Роднянский. – Поэтому большинство российских сериалов эфирного телевидения представляет собой параллельную виртуальную реальность, имеющую чрезвычайно мало общего с тем, что происходит в настоящей жизни».

Есть во всем этом двойная мораль. Продюсеры-бизнесмены снимают кино о бизнесменах-подонках. Любопытно при этом, что производители российских сериалов, с которыми удалось поговорить, сами

их не смотрят (только по работе) – предпочитают американские. Как признался один из них, «мы не дотягиваем до их фантазии, операторской работы, монтажа, качества игры актеров – у них персонаж объемный, достоверный». У нас же, кастрировав реальность, сериалы не могут показать подлинные – взрослые – отношения, которые существуют в жизни. Поэтому почти все персонажи российских сериалов, рассуждает Гудкова, – это «дети», которые не знают цену деньгам, не понимают проблем и процессов, происходящих в стране. Это, в свою очередь, усиливает инфантильные настроения в обществе и в среде продюсеров. «Они отражаются в кино как в капле воды, потому что никто не хочет брать на себя ответственность ни за что, – уверена Гудкова. – Люди, от которых зависит то, каким будет кино и телевидение, не хотят решать это сами, они ждут, чтобы за них кто-то все решил».

Все споры о вкусах и предпочтениях аудитории можно было бы разрешить, если бы телерынок был открытым. Тогда на деле можно было бы проверить, так ли уж убоги запросы зрителей, на которых постоянно ссылаются телеканалы, а главное – у аудитории появилась бы возможность сравнивать. Но телеполе зачищено и подконтрольно государству. Независимых федеральных игроков на него просто не пустят. Получается, что квазирыночными механизмами на монопольном телерынке сейчас достигается то, чем в советское время в кино и на телевидении занимались худсоветы. Это что-то вроде цензуры, цель которой, по мнению историка Александра Некрича, в том, чтобы «создать новую коллективную память народа, начисто выбросить воспоминания о том, что происходило в действительности». Именно этим, по мнению Дондурея, телеканалы и занимаются: «Сейчас идет мощнейшее перекодирование нации». Показательный пример: во второй серии тех же «Высоких ставок» начальник охраны главного бандита, жалуясь на жадность таможенника в порту Петербурга, через который они контрабандой поставляют в страну игровые автоматы, мечтательно вздыхает: «Все хотят бабло получать и ничего не делать! При Союзе порядка больше было...» На что его подчиненный бросает: «А в Белоруссии до сих пор как при Союзе, и люди вроде довольны...» Бандиты, мечтающие об СССР спустя четверть века после его распада, потому что «все хотят бабло», – это старинное идеологическое клише.

Самовоспроизводство мифов

Один из механизмов влияния сериалов на общество можно проследить на примере «Глухаря». В начале сериала, отмечает Арсений Хитров, действия милиционеров, применяющих насилие, маркируются как незаконные, а в конце оправдываются. Для этого по ходу сюжета в сериале появляются такие категории, как закон, порядок, насилие, справедливость, власть, безопасность, преступление, мораль, норма и контроль, пишет он в статье Representations of the Police in Contemporary Russian Police TV Series: The Case of Glukhar («Образ полиции в современных российских телесериалах: случай «Глухаря»),

Сериал «Ленинград 46», режиссер Игорь Копылов

опубликованной в Journal of Communication Inquiry в 2016 году. Затем происходит выборочное кодирование событий этими терминами, строится модель обоснования незаконных действий полицейских.

Обычно сериал основывается на нарративном паттерне, или повествовательном шаблоне, который состоит из следующих последовательных действий. Кто-то заявляет, что полицейские нарушают закон. Предлагают объяснения, которые легитимизируют такое нарушение. У этого обоснования, в свою очередь, есть четыре устойчивые модели: через фигуру человека со стороны, который становится информатором и, значит, знает всю подоплеку дела; через описание кажущегося противозаконным действия как гуманного и выполняемого в интересах общества вместо интересов государства; через деконструкцию стереотипов СМИ о насилии полиции и, наконец, через указание на ее моральную миссию.

Образ вымышленных правоохранителей влияет на действительность, считает Хитров, исследовавший форумы в Интернете, на которых обсуждался сериал «Моби Дик» по роману Германа Мелвилла. Обсуждая российского «Глухаря», пользователи в трети дискуссий оценивали поведение героев как взятое из реальной жизни, что в дальнейшем и стало основанием для оценки сериала. «Я нахожу доказательства, что сериал задает рамки того, что рядовые граждане и руководители полиции ожидают от нее самой. Некоторые люди не могут провести четкого различия между тем, что они видели на экране, и действиями полиции в реальном мире, о которых им известно», – пишет исследователь в готовящейся к изданию новой работе. Показательно, что героев сериала сразу признали «хорошими» сами рядовые полицейские. А к концу сериала в 2011 году тогдашний глава МВД Рашид Нургалиев заявил, что этот сериал – единственный, который показывает «нашу жизнь и нашу психологию».

Сериал «Родина», режиссеры Павел Лунгин, Томаш Тот

По-видимому, сериалы влияют и на самих работников правоохранительных органов, предполагает Хитров: «Возникла закольцованная система, которая сама себя подтверждает». Все это влияет на сценаристов – они становятся носителями сериальных мифов. «Начинающие авторы пытаются создать идеальный мир из представлений, взращенных другими сериалами, которые, как они думают, нужны зрителям», – замечает Олег Богатов, преподающий сценарное мастерство. Это же относится и к актерам, которые, получая слабый, шаблонный сценарий, пытаются оживить его, наполнить бытовыми мелочами, отмечает актер сериалов, пожелавший остаться неизвестным: «И чем хуже сценарий, чем меньше привязок к реалиям жизни, тем сложнее режиссеру и актерам уцепиться за роль, приходится больше додумывать». Для этого нужен талант и, что важно, наблюдения за жизнью, чего у нас в обществе катастрофически не хватает. Продюсеры также воспроизводят сериальные шаблоны, опираясь на данные рейтингов Gallup, в которые не попадают жители городов с населением меньше 100 тысяч человек, а это, по данным Росстата, треть россиян, чьи интересы, приоритеты, чья жизнь просто остаются за бортом.

Выйти из этого замкнутого круга должны бы помочь медиа, где публично обсуждаются реальные социальные проблемы, герои. В США многие сериалы сняты на основе подлинных событий, замечает Роднянский: «Подавляющее число фильмов и сериалов не просто экранизация книг, а книг документальных, газетных статей, а то и заголовков». Медиа тут выполняют важную роль, показывая, что происходит на самом деле. В РФ этот канал почти не работает: в СМИ очень мало настоящих историй и острых дискуссий. Новостные и аналитические программы на телевидении, некогда задававшие стандарты непредвзятой журналистики, сами превратились в политические сериалы об Украине, США, Сирии. «Первый канал, «Россия-1» и НТВ имеют

широкий охват и информационное вещание, но вынуждены оглядываться на электоральную аудиторию 18+, выполняя общественно-политические задачи», – замечает Владимир Утин, бывший гендиректор телеканала РЕН ТВ.

Получается, что мировоззренческая пропаганда для центральных каналов, контролируемых государством напрямую или через госкомпании, – ключевая задача. Она формирует вкусы и взгляды части зрителей, под которые содержательно подстраиваются и сериалы. Каналам, конечно, нужно зарабатывать – это «вторая первая задача». Но «Россия-1», например, входящая в ВГТРК, практически полностью находится на балансе госбюджета. Новости и сериалы – своего рода сообщающиеся сосуды, которым важно не терять рейтинги, чтобы иметь выход на максимально широкую аудиторию, затем продавать ее рекламе и на ней зарабатывать.

Так было не всегда. Канонический сериал «Бандитский Петербург», снятый в свое время очень дешево, получил признание, так как отражал больше примет времени и подлинных реалий, чем любой нынешний телефильм про бандитов и полицейских. Писался он тогда, когда на ТВ еще открыто обсуждали, например, взрывы домов в Москве или войны в Чечне. Закончился сериал по странному совпадению в 2003 году – когда окончательно переформатировали высокорейтинговое НТВ и стали вводить цензуру в СМИ. Продолжение этого сериала в 2005–2007 годах было значительно слабее его начала. «Конечно, наша медийная среда не дает такого количества информационных поводов для создания новых продуктов, как раньше», – соглашается Богатов. И – что очень важно – у нас очень мало качественной литературы, описывающей недавние события, отмечает Роднянский. «Если бы на экране возникли среди прочего деньги, сопутствующие им проблемы и вообще все, что с ними, с жизнью связано, – подлинные социальные реалии, – это был бы величайший прорыв в настоящее», – заключает Гудкова. ◆

Станислав Грушевский

КРИМИНАЛ ПОБЕЖДАЕТ

Каждый россиянин смотрит телевидение чуть более четырех часов в день. Это с учетом детей и тех, у кого нет дома телевизора. Если же брать ядро аудитории, которое каждый день взирает на «ящик», то получается почти шесть часов. Четверть суток!

Что же видит человек за это время на экране? Этим вопросом озадачились эксперты компании «Смимонитор», проанализировавшие сетку вещания центральных каналов. Данная статья базируется на результатах исследования, благо было обнаружено несколько наблюдений, которые хотелось бы осмыслить.

Главным итогом стало доминирование российских криминальных сериалов, которые занимают 14 процентов всего телевизионного времени. Позади остались выпуски новостей (11 процентов телеэфира), ток-шоу про личные отношения (8 процентов), отечественные комедийные сериалы и утренние программы (по 7 процентов).

Формат программ в % от всего эфира

Претензия рядового зрителя к телевидению – «слишком много крови и жестокости» – стала общим местом, но было бы наивным полагать, что все это насилие существует в отрыве от рейтингов. Так же, как наивно звучит и утверждение, что не отменяет, впрочем, его правдивости, что телевидение, как самый массовый вид распространения культурных ценностей, в идеале должно было бы усмирять насилие и изначально присущую человеку агрессивность. Но нет – не усмиряет. Так в чем же причина такой популярности криминальных фильмов и сериалов?

«Опасность и напряжение будоражат кровь зрителя, а это именно то, чего многим не хватает в повседневной жизни, – считает продюсер Евгения Альварес. – Немногие решились бы на что-то подобное в реальности, но, включая воображение, люди часто ассоциируют себя с тем или иным героем сериала, и этот герой делает за них то, на что они сами бы никогда не пошли. Это важная психологическая связь, которая приносит моральное удовлетворение».

Получается, что выход за рамки привычных норм поведения, к которому мы относимся со страхом и стараемся обходить стороной в жизни (многие ли согласились быть понятыми или присяжными на суде перед убийцей?), оказывается притягательным в виде вымышленной истории.

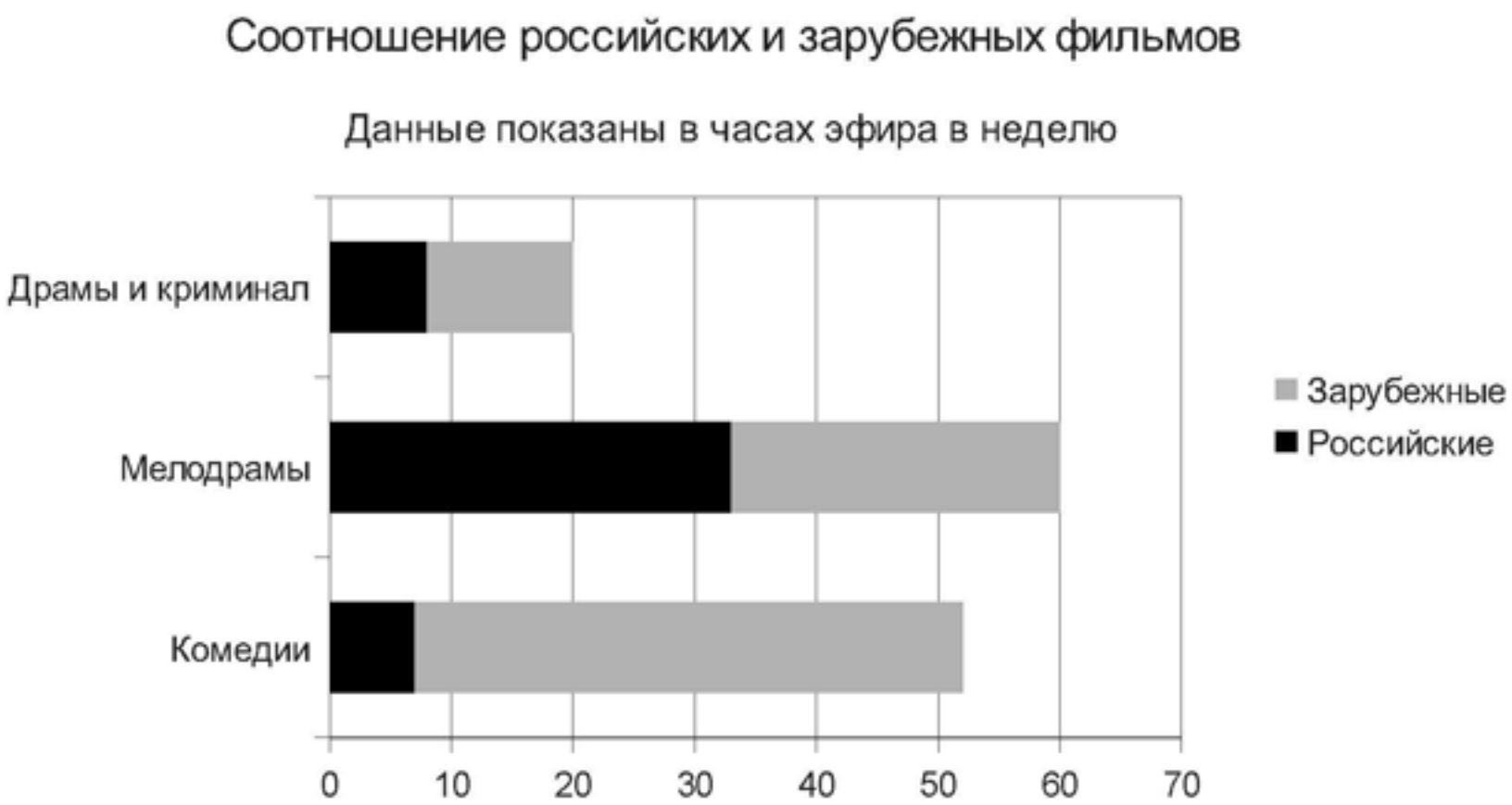
Впрочем, есть и еще одно объяснение. Зритель уверен: в последние пять минут перед титрами сериала почти наверняка восторжествуют добро и справедливость, зло будет наказано. Чего не скажешь о событиях по эту сторону экрана.

Не случайно внимание аналитиков было акцентировано на стране – производителе таких сериалов: доля иностранной продукции этого формата минимальна. Конечно, у нас бывают единичные показы «Игры престолов», «Шерлока», «Карточного домика» и других культовых зарубежных сериалов, но они просто тонут в том объеме времени, который занимает условный «След», идущий на российском ТВ с 2007 года и до сих пор имеющий хорошие рейтинги.

«В массовом сознании отечественной аудитории те мотивации, которые движут героями зарубежных телефильмов, не так сильно забавляют или интересуют российского зрителя», – комментирует этот факт Феликс Михайлов, режиссер, арт-директор компании «Ленинград Центр».

Бросается в глаза, что при полном доминировании на телевидении продукции российского производства над иностранной с фильмами ситуация иная. Зарубежные картины показывают в среднем в полтора раза чаще российских. Интересно, что особенно большая разница здесь в комедиях: почти в 8 раз.

Единственный жанр среди фильмов, которому удалось «импортозамещение», – это мелодрамы, где отечественная продукция обогнала в популярности иностранную. Можно было бы написать, что жизнь



у нас такая – над ней только плакать и переживать, но ведь комедии в формате сериалов пользуются спросом.

По всей сетке телеканалы существенно отличаются друг от друга. Так, на Первом наиболее популярный формат – ток-шоу про взаимоотношения и общественно-политические программы, на «России-1» – отечественные сериалы-мелодрамы и новости, а на НТВ и Пятом канале главной темой является «борьба с преступностью».

В целом фильмы значительно уступают в популярности сериалам. Единственные каналы, где доля фильмов превышает четверть эфира, – ТВЦ, показывающий также много документальных лент, и РЕН-ТВ.

Наличие специализированного канала «Матч-ТВ» практически полностью вытеснило спорт из эфира, оставив ему лишь пятиминутки в новостях. При этом программы и мультфильмы, рассчитанные на детей, по-прежнему остаются в эфире, несмотря на наличие канала «Карусель» в списке обязательных общедоступных каналов.

В прошлом году фонд «Общественное мнение» задавал респондентам вопрос: «Каких программ на отечественных телеканалах слишком много?». Больше всего – 26 и 14 процентов – опрошенных пожаловались на избыточное количество ток-шоу и телесериалов соответственно. При этом наиболее важными целями были названы помощь в ориентации в текущих событиях в стране и в мире, а также в расширении кругозора и развитии ума.

Казалось бы, ответы подсказывают первоочередную функцию, которую, по мнению граждан, должен выполнять телевизор, – информировать и просвещать. Но в таком соцопросе человек отвечает зачастую не то, что он думает, а то, что он должен думать, чтобы казаться «продвинутым», культурным и образованным. Напомню, что, по данным

исследовательской компании TNS, телеканал «Культура» смотрят гораздо больше людей, чем в реальности.

Так чего же больше на телевидении – развлечения или информирования? А если пользоваться терминологией радикальных скептиков, какова его реальная, хотя и скрываемая, задача – зомбирование зрителя?

«Если разделить структуру телеэфира на три категории: нацеленную на эмоции и сопереживания, куда следует включить мелодрамы любого рода и ток-шоу «про отношения»; развлекательную – с комедиями и конкурсами, и новостные и общественно-политические программы, – то оказывается, что они занимают одинаковое время в телеэфире», – говорит Ольга Филиппенко, директор центра мониторинга и анализа СМИ «Смимонитор». По мнению эксперта, при десятке бесплатных каналов зритель может выбрать наиболее интересный для себя формат программы, что, впрочем, не снимает вопросов к удовлетворенности качеством самого контента.

И действительно, в 2009 году доля федеральной тройки каналов (Первый, «Россия-1», НТВ) впервые стала меньше 50 процентов от всей аудитории, а в прошлом году случилось другое показательное событие – доля тематических каналов, по данным того же TNS, достигла 14 процентов, что больше показателей Первого канала, лидера всего телевизионного рынка. Все это свидетельствует о тенденции к фрагментации аудитории и соответственно изменению самой сетки вещания. За исключением нескольких общенациональных каналов, остальные будут вынуждены все больше ориентироваться на конкретную аудиторию. Ну а пока придется довольствоваться тем «коктейлем», который есть: 14 процентов криминала, смешанных с 11 процентами новостей и «клубничкой» в виде 8 процентов обсуждений личной жизни. ◆

Сериал «Таинственная страсть» вызвал оживленные споры, которые шли на разных территориях: идейной, исторической, эстетической. Мы решили добавить еще один ракурс: соотнести замысел одного из самых репутационных — и одновременно самых полемических — проектов Первого канала с его адресной направленностью. Статьи о телеверсии романа Василия Аксенова и особенностях ее восприятия аудиторией предваряет анализ рейтинга и доли — важнейших показателей зрительского интереса. Автор материала Арина Бородина — ведущий эксперт в этой области социологических исследований.

КРУПНЫЙ ПЛАН

«ТАИНСТВЕННАЯ СТРАСТЬ»

Сериал «Таинственная страсть» появился на Первом канале 31 октября. Каждый день в эфир после программы «Время» выходило две серии. Несмотря на активное промо и анонсирование экранизации повести Василия Аксенова, изначально количество зрителей, включивших этот сериал, было относительно небольшим. Скорее всего, потому что на конкурирующем канале «Россия-1» шла премьера остросюжетного детектива «Господин Никто», рейтинги которого были заметно выше, что, видимо, отвечало запросам массовой аудитории.

«Таинственной страсти» с точки зрения показателей интереса аудитории повезло гораздо меньше. По данным компании «TNS Россия», в среднем ее доля – количество человек, смотревших данный сериал, от общей численности телезрителей, находившихся в этот момент у телеэкрана, – в Москве среди всех зрителей старше 18 лет составила 12,5 процента, а по стране в целом – 11,5. Однако рейтинг сериала Первого канала (процент телезрителей от общей численности населения) был вполне приличным, особенно в Москве, – на уровне 4,5 процента. Самым примечательным в смотрении «Таинственной страсти» было то, что все тринадцать серий количество зрителей оставалось стабильным. Аудитория не сокращалась – и это несмотря на то, что в показе был перерыв на три выходных дня, – хотя и почти не росла. Сколько зрителей пришло в самом начале на этот сериал, столько с ним и осталось до конца. У заключительной серии цифры немного подросли, что обычно характеризует позитивную динамику. Зрительский интерес, к примеру, сохранился даже у тех, кто не стал смотреть весь сериал, чтобы узнать, чем все закончилось.

Максимальный показатель у «Таинственной страсти» за все время показа был 3 ноября, в четверг, когда на Первом канале показывали седьмую и восьмую серии, где в сюжете впервые появляется Иосиф Бродский. Именно эти две серии, с моей точки зрения, были самыми качественными и динамичными в сюжетной линии «Таинственной страсти».

Арина Бородина

←
Сериал «Таинственная страсть», режиссер Влад Фурман

Катерина Тарханова

ВСЕЛЕНСКАЯ СМАЗЬ НЕ СЛУЧИЛАСЬ

Мальчик в клубе склеил модель.
Из газет 60-х годов

Во всем мире типичная аудитория сериальной продукции – люди консервативные, предпочитающие стабильность, придерживающиеся ортодоксальных политических убеждений и архаичной – «домостроевской» – морали. Это давно исследовано социологами и психологами в США, Европе, Бразилии и пр. В СССР такая категория граждан считалась ведущей и направляющей.

Об этой специфике русской сериальной аудитории Нина Цыркун писала в «Искусстве кино» еще на заре отечественного сериального производства: «В благополучных обществах основная аудитория «мыльных опер» – обеспеченные пенсионеры и домохозяйки, которым адресуется вставленная в «мыло» реклама, у нас же пенсионеры – неимущий класс, а домохозяйки по большей части вынуждены быть таковыми, потеряв работу. Адресовать им рекламу нелепо. Поэтому нам «мыльные оперы» кажутся бельмом на глазу, и подсознательно хочется вменить им какую-то другую социальную функцию. Придать весомость. Внедрить сверхзадачу. То есть скрестить «мыло» с привычным нам телесериалом»[1].

Действительно, сейчас, спустя почти двадцать лет, на этапе некоторого переразвития отечественной телеспецифики, социально-политические функции касаются даже кулинарных шоу – так что уж говорить о праймовом первоканальном сериале с громким предварительным промоушном? Тем не менее при трансляции «Таинственной страсти», снимавшейся около

1. Цыркун Н. Незамыленный взгляд на «мыло». – «Искусство кино», 1999, № 5.

пяти лет, в начале ноября 2016 года что-то с чем-то явно не совпало. Судя по цифрам, любезно предоставленным Ариной Бородиной, сериал смотрели плохо, хотя это не назовешь провалом. В Москве больше смотрели, чем в провинции, конкурентов на других каналах он не победил, из общего потока не выделился ничем, кроме скандальных споров в соцсетях. Почему же не получилось настоящей сенсации? Что было недоучтено или, наоборот, переучтено?

Консервативно «неимущая» аудитория (растущая сейчас как на дрожжах) в условиях постоянной фрустрации ждет от «мыльных опер» не просто удовлетворения своего эскапизма, ухода в сказку о «красивой жизни» и «хорошей, большой любви», но в первую и главную очередь ограничений сознания. Ограниченность информационного поля была и осталась сущностной чертой советской власти («низкопоклонство перед Западом», «узкобрючники», Берлинская стена – лишь ответвления от генеральной линии на закрытость, на оборону от информации как таковой: ведь именно тогда можно черное называть белым, обнищавших – разбогатевшими, жуликов и воров – политиками). Ксенофобия и «уход в глухую несознанку» свойственны сегодняшней сериальной аудитории даже больше, чем раньше, в те же 60-е, когда функции обороны брала на себя госбезопасность с глушилками «Радио «Свобода» и «Голоса Америки» (отсюда в том числе повышенный интерес публики к чекистам всех времен по принципу «там лучше знают»).

Четырежды опосредованная история 60-х в «Таинственной страсти» (фигуры реальных поэтов, писавших стихи; затем они же в романе Аксенова; затем обработка романа в «Караване историй»; затем собственно сценарий) теоретически имела шанс на желанную ограниченность – благодаря этим опосредованиям, приведшим поэтов в традиционный стан мужей и жен, любовников и любовниц, и в то скудное время живших «красиво» – с машинами, квартирами, загранпоездками и общением с иностранцами. Но никакие обработки и домыслы не уберегли сериал от главного: от того, что сущностной чертой 60-х в СССР было именно расширение информационного поля. Оттепель сняла на время ряд ограничений, и этим воспользовались все, кто хотел, в том числе Евтушенко, Вознесенский, Ахмадулина, Рождественский, Окуджава, Высоцкий и Марина Влади. Даже как аллегорические, переназванные фигуры они действуют именно в открытом информационном поле, от «Бабьего Яра» и «Наследников Сталина» до «Монолога Мэрилин Монро» и «Довольно околичностей, довольно чушь молоть, мы – дети культа личности, мы – кровь его и плоть».

Подобное свойство – важнейший момент в неприятии целевой аудиторией захода в шестидесятничество. Она и знать не хочет, кто был поэт, кто – примазавшийся, кто метил в номенклатуру, кто – в Париж. Она нюхом чует, что в такой истории «совет да любовь» не главное и персонажи существуют сами по себе, причем по-разному. Они нарушают стабильную тишину («поели – можно и поспать,

Сериал «Таинственная страсть», режиссер Влад Фурман

поспали – можно и поесть», «что воля, что неволя – все одно»). Мало того, «Таинственная страсть» не страдает обычной «историей Золушки» – в надежде «приблизить к народу» поэтов 60-х создатели все акценты перенесли на адюльтеры, выяснение отношений, богемный образ жизни и его безысходность. В этом случае целевая аудитория тут же задается вопросом: а где они деньги брали? – и в отсутствие наглядной тяжести писательского труда встает, как это ни парадоксально, на сторону Н.С.Хрущева и прочих ортодоксов, обвинявших Бродского в тунеядстве. С одной стороны, ей не важно, насколько кто опорочен – Евтушенко или Ахмадулина: все опорочены. С другой стороны, негативная схема ей, целевой аудитории Первого, противопоказана.

Возьмем теперь другой потенциальный зрительский сегмент. Современная молодежь, редко смотрящая Первый канал, могла зацепиться за промо, наоборот, именно из-за привлекательности имен – как поэтов, так и артистов. К тому же «Таинственная страсть» касается молодой дружбы, своего рода «бригады», тусовки, что может быть интересно даже сегодня. Но благодаря Интернету молодежь заведомо не ощущает былых границ информационного поля – не понимает, а как это. Сюжет же сведен к нюансам борьбы за некую абстрактную «свободу», вне нынешнего общества потребления. «Свобода» воспринимается сегодня конкретно, прагматично – как деньги и статус. Остальное кажется давно прошедшими старческими терками да разборками не понятно о чем. Когда люди ведутся на какие-то стихи, когда кто-то становится знаменит благодаря стихам, это не может быть немедля взято на вооружение, а значит, это непродуктивно и немыслимо скучно. Не нужно. На молодых людей сериал не работает так же, как не работает поэзия. Значительно больше их потребности в информации удовлетворил технический прогресс, нежели разные сомнительные «чужие папики».

Так же как и кино – «Сталинграду», «Батальону» или прямо сейчас «28 панфиловцам», – «Таинственной страсти» ни в одном сегменте аудитории не удалось добиться процентного сдвига в свою пользу (взрыва мозга). Потому что в конечном итоге сериал вообще не был рассчитан на аудиторию (как и фильмы). Цель преследовал иную, сугубо идеологическую – ту, которой посвящена в данный момент вся «официальная культура». Называется она «легитимизация ныне действующей элиты», которая не является ни преемницей СССР (где денег «не было», как и секса), ни, разумеется, предшествующей ему Российской империи. Элита сложилась «явочным порядком», никаких социальных лифтов не предполагает и потому крайне нуждается в узаконении вседозволенности. Значит, придется переписывать всю историю снова, от рюриков и невских, грозных и кшесинских вплоть до вознесенских и рождественских. Переписывать ее следует лишь в аспекте «денег и статуса» (которые появились, но, увы, не у всех), то есть из всей истории надо сделать «гульбу» (адюльтер).

Это полное противоречие информационному полю в принципе – подтасовка любых фактов и фигур с целью их аннигиляции, сведения к нулю, к «мылу». Ничего нет и не было, кроме ныне действующей элиты (власти). Она даже не источник, она – единственная информация вообще. Четырехкратное опосредование 60-х в «Таинственной страсти» бесценно именно для нее, элиты. Чтоб никакой Гаагский суд уже не разобрался. Ведь главной провокацией сериала было заведомое раскрытие имен и портретное сходство артистов с прототипами – несмотря на рост, возраст, биографическую канву. Чтобы остаться «самим», всех остальных нужно аннигилировать разом, подчистую превратить в ходячих мертвецов (Евтушенко забыли, как Фирса, Зоя Богуславская успела взобраться на корабль современности). Рейтинг не важен, проект – статусный. Что могло удивить – только сетевые скандалы.

Потому что 11,5 процента зрителей по стране, образовавших стойкую аудиторию Первого канала на протяжении всех тринадцати серий, как раз и есть тот протестный электорат, который, как оказалось, все еще не вымер. Вот этого никто не ожидал. Что целых 11,5 процента населения страны все понимает – как про ныне действующую власть, так и про прежде действовавшую. Лишь люди, имеющие информацию о легитимности (и с чем ее едят), готовы были целую неделю смотреть некое ничто (фейк), чтобы тут же затеять бесконечные споры о поэтах, актерах, исторических фактах и их «опосредованиях». Степень «живости» тоже разнилась – по прошлому опыту «зомбированности», такой или сякой. Но им, невымершим «либерастам», было все еще интересно, «а как было на самом деле», «как это понимать» и прежде всего «что делать». Больше такое никому бы в голову не пришло. ◆

Игорь Савельев

ОБЩЕСТВО МЕРТВЫХ ПОЭТОВ

О «Таинственной страсти», прошедшей в ноябре по Первому каналу, очень много писали и говорили. Это и ожидаемо, и неожиданно. Неожиданно, потому что в круг многообразных отзывов о сериале (хотя зачем я вру: мнения были однозначны и, увы, справедливы) включился почти весь пул интеллектуальных изданий плюс именитые колумнисты, которые обычно не снисходят до сериальной поденщины. Последняя формулировка не означает, что у Первого канала не бывает кинематографических удач. Бывают, и тут есть что вспомнить, в диапазоне от «Школы» до недавнего «Метода», но это явно не тот случай. Загадки, впрочем, в этом интересе нет: очевидно, что внимание привлекли тема и имена.

Тема – не вполне разгаданный по сей день феномен «эстрадной поэзии» (или, с учетом масштабов, правильнее будет – «стадионной поэзии») и феноменальная же популярность нескольких молодых поэтов, которые были для миллионов людей примерно тем же, чем для остального мира The Beatles. Обычно в эту компанию, определяемую строчкой из Вознесенского – «Нас мало, нас, может быть, четверо», – записывают помимо самого Андрея Вознесенского Беллу Ахмадулину и Евгения Евтушенко. В роли четвертого в разных источниках варьируются Роберт Рождественский и Булат Окуджава. В «Таинственной страсти» в эту компанию вписан и Владимир Высоцкий, который обычно воспринимается в «пантеоне» отдельно от них. К компании примыкали и несколько столь же популярных, молодых, ярких

прозаиков, прежде всего Василий Аксенов, роман которого и стал основой одноименного сериала.

Если мы начали с «неожиданно», то ожидаемым бурное обсуждение «Таинственной страсти» стало потому, что это, во-первых, штатная пиар-работа Первого канала (объявлять каждый сериал шедевром и разгонять пулом сопутствующих ток-шоу и статей), а во-вторых, традиционная ставка на кухонные сплетни. В отличие от канала «Россия», который чаще эксплуатирует сюжет «мелодрамы вообще», Первый любит адресно работать с рефлексами повидавших жизнь зрителей. Проще говоря, красочно и с размахом реанимирует слухи, популярные на советских кухнях лет тридцать–сорок назад, когда нынешний телезритель, будучи молодым человеком, хотя бы отдаленно «слышал звон». Уже весь портфель обывательских разговорчиков того времени вычерпан: и Галина Брежнева с цыганами и бриллиантами, и Елисеевский гастроном с расстрелянным директором, и бог знает что еще.

Как в этот портфель попала поэзия – понятно: дело в тех самых стадионах, но и не только в них; кстати, поэты не впервые становятся главными героями сериалов Первого. Константин Симонов десять лет назад тоже не столько стихами заинтересовал, сколько романом и браком с Валентиной Серовой (сериал «Звезда эпохи»). Кстати, это был едва ли не единственный случай, когда наследники героев, которыми привычно смело распорядилось «главное телевидение страны», не смолчали или не ограничились ворчанием в интервью, а едва не засудили канал, – пришлось даже героев переименовывать и фрагменты переозвучивать. Дело понятное – не на тех нарвались: то были не ослабленные отпрыски партийных лидеров, а влиятельные дети Симонова (Фонд защиты гласности). Между прочим, формально герои «Таинственной страсти» тоже наделены псевдонимами, но от этой особенности романа-первоосновы авторы сериала практически отошли.

«Во-первых» и «во-вторых» для телеканала смыкаются в единое направление главного удара: не важно, какой контент (кто пьет, кто с кем спит), – здесь методика та же, что и в ток-шоу Малахова: «больше ада!». И в этом смысле многочисленные ругательные колонки и уничижительная критика в серьезных изданиях – тоже лыко в строку, галочка в ведомости пиар-службы Первого. И не важно, какие тонкие материи там попутно зашибет бревном. Возмущение того же Евгения Евтушенко в этой околосериальной матрице ничего не значит, кроме как «лес рубят – щепки летят». Восьмидесятичетырехлетний поэт заявил, что будет судиться с телеканалом, если не добьется исключения ряда эпизодов из сериала и извинений. В этих эпизодах он якобы уговаривает Беллу Ахмадулину подписать письмо против Пастернака. «Это страшное оскорбление! Самое страшное!» – убеждает Евтушенко, но вряд ли это понимают за пределами той – уже узкой – прослойки, которой не надо объяснять, каким краеугольным камнем для целого поколения в литературе была история с кампанией против Пастернака (и участием или неучастием в этой кампании). В этом смысле мы видим

Сериал «Таинственная страсть», режиссер Влад Фурман

сильнейшее расхождение между материалом сериала (качество остави в стороне) и той вселенной, в которую Первый канал привычно помещает свой продукт.

Это повторное вхождение «эстрадной поэзии» 60-х в плотные слои всенародного внимания – достаточно жестокий эксперимент. Заставляющий, кстати, задуматься – а надо ли было? Надо ли было разгонять поэзию, материю тонкую, до популярности рок-идолов и мог ли кто представить, что память не столько читателей, сколько обывателей – «слышал звон» (переполненные «Лужники», развод Ахмадулиной с Евтушенко etc.) – создаст такой запрос, когда бриллианты Галины Брежневой будут пофиг?

На этот пласт поэзии по-другому смотрит теперь не только «обыватель» – зритель Первого канала. Он-то рад смещению фокуса на ранее запретное. Я догадываюсь, кстати, почему из богатого мемуарного пласта, посвященного тому поэтическому феномену – от «Шестидесятника» Евтушенко до «Промелька Беллы» Бориса Мессерера, – был выбран именно аксеновский роман. «Таинственная страсть» – произведение со сложной судьбой, назовем это так. Писатель взялся за него, получив заказ от издательства, тесно связанного с семьей Роберта Рождественского. Результат семью не устроил, Аксенов в свою очередь отказался переписывать главы с Рождественским, но не смог забрать права у издательства. После болезни и смерти автора роман был выпущен, как обнаружил (и заявил в прессе) писатель Анатолий Гладилин, в отцензурированном виде. После этого была напечатана «авторская редакция»... История, сама по себе достойная ток-шоу Малахова;

естественно, благополучные и благообразные (и не лишенные «лакировки действительности» – да, это правда) мемуары других участников событий просто бледнели рядом со «Страстью». Достаточно сказать, что название (которое без контекста выглядит очень стерто) Аксенов взял из стихотворения Беллы Ахмадулиной: «К предательству таинственная страсть, друзья мои, туманит ваши очи». Как считается, эти строки посвящены причинам распада легендарной компании, по крайней мере, Василий Аксенов нередко цитировал их в таком контексте.

«Таинственная страсть»

На этот пласт поэзии по-другому смотрит теперь и культурная элита. Отношение к «описываемым событиям» сформировалось здесь сложное: может быть, поэтому почти никто не рванул активно протестовать против некоторых особенностей сериала. В 90-е всю «эстрадную» компанию (которая никакой компанией к тому времени уже не была) начали активно скидывать с корабля современности. По сути, им предъявили счет за неподцензурную поэзию 60–70-х, которая лишь в годы перестройки начала отвоевывать позиции. Вознесенскому-Евтушенко-Ахмадулиной попеняли, что они только «занимали микрофон» (и читательские умы), предлагая как бы суррогат и косвенно как бы участвуя в подавлении настоящего искусства. Заговорили все и сразу. Старшее поколение – ровесники «звезд» – тот же Бродский – продекларировали полное отрицание (Евтушенко «не поэт», а Вознесенский «еще хуже»), выступив своего рода законодателями. Младшее поколение упражнялось в сарказме, потому что бывшая «эстрадная поэзия», утяжеленная госпремиями 70-х, воспринималась

«Таинственная страсть»

ими равной официозному искусству, от которого надо оттолкнуться, чтобы стартовать («Летка-енка ты мой Евтушенко! Лонжюмо ты мое, Лонжюмо! Уберите же Ленина с денег, и слонят уберите с трюмо!» – Тимур Кибиров).

По сути, маятник качнулся в обратную сторону. Сначала была необычная (а в чем-то и противопоказанная) для поэзии популярность, потом – грубое разжалование. И это было жестоко и несправедливо.

В нулевые годы бывшие члены звездной компании утвердились как своего рода фигуры отсутствия. Они участвовали в светских формах литературной жизни, но достаточно почитать серьезные статьи о поэзии в журналах десятилетней давности, чтобы убедиться, что популярные прежде фамилии не могут быть там названы ни в каком контексте. Иногда казалось, что они сами этого не замечают или стараются не замечать. Вообще, дурную шутку с ними сыграло обилие артефактов: они так много получили в 60-е, что не могли это переварить. Этот контраст очень заметен в «Лирике», прекрасном фильме Петра Шепотинника. Вознесенский, который пытается говорить о поэзии (насколько позволяет отсутствующий голос), и Зоя Богуславская, которая говорит в совершенно другом контексте – в ворохе имен, от Пикассо до Кеннеди. И Евтушенко – с телеэкрана или со сцены – захлебывается в именах-легендах. Но что действительно делать, если все это правда – миллион парадоксальных событий и встреч?! Они завалили горизонт и как бы способствовали тому, что бывших королей стадиона выключили из контекста – так и оставили обсуждать эти артефакты...

В последнее время их появляется много – интервью Евтушенко: это особенно заметно на фоне того, что в 90-е и нулевые он почти отсутствовал в публичном пространстве. Истеблишмент от культуры неохотно реабилитировал его, отдавая должное жизненной силе. Евтушенко физически победил прохладное отношение к своей поэзии и фигуре, более того – ее отрицание. Даже после ампутации ноги (!) он продолжает почти маниакально ездить по городам и весям с выступлениями и концертами, летать через океан, где-то находить, черт возьми, все эти костюмы безумных фасонов и расцветок. Кажется, он победил саму смерть (поэтому есть слабая надежда, что он победит и Первый канал, заставив не только отредактировать один сериал в частности, но и изменить отношение к подобным материям; кому, как не ему – непобедимому и неубиваемому, – это по силам). Он действительно последний из них, и единственный, кто может выступить их адвокатом; это ему выпала честь сказать про уже ушедших собратьев, что их раскол 70-х годов не имеет глобального значения и не пересиливает братство 60-х.

Почти все они ушли недавно, и это важная деталь. Почти все они встретили старость в хорошей творческой форме. Вознесенский умер в 2010-м: несмотря на тяжелую болезнь, настигшую его в старости, он до последнего публиковал достойные поэтические подборки, а его выступление в упомянутой «Лирике» было без преувеличения великим. Василий Аксенов лишился сознания (как оказалось, навсегда) в момент, когда управлял машиной на Таганской площади в Москве. Это был 2008 год, ему было семьдесят пять лет. Беллы Ахмадулиной не стало в 2010-м. Можно спорить о качестве их стихов, но несомненно, что эта группа, игравшая роль «молодых гениев» для русской литературы середины XX века, опровергла деструктивную традицию «молодых гениев». Эта традиция была (и в общем остается) густо замешана на теме ранней смерти и разрушительных стихий.

Эти красивые молодые люди, которые, кстати, внешне были интереснее, чем их сегодняшние экранные воплощения, прожили долгую счастливую жизнь, не теряя активности, не были подвержены саморазрушению и ушли в гармонии. Именно последний период их жизни, их XXI век, мог бы быть интересным материалом. Глупо пенять, что этого не увидел Первый канал, ударившись в «Таинственной страсти» в стандартный набор оттепельных конфликтов и артефактов; печальнее, что этот смысл не увидела, не заметила наша культура. Портреты «стадионных поэтов» действительно стоило бы вернуть в пантеон, но сериал тут, конечно, совсем ни при чем. ◆

КОММЕНТАРИИ

ГОТОВЫ ЛИ МЫ?

Андрей Архангельский

«ИНТЕРЕСНО» – «НЕИНТЕРЕСНО»

Как российское кино себя обманывает

Любое художественное произведение – это прежде всего высказывание о времени, когда оно сделано, утверждал Гадамер. Несмотря на то что 99 процентов сегодняшней кино- и телепродукции посвящено прошлому, как правило, советскому – 1930–1970 годам, – она все равно представляет собой портрет настоящего. Что является его основной идеей, целью, кодом? На этот вопрос ответить сложно: современное российское массовое искусство прячется даже от самого себя. И расшифровывать его приходится с помощью специальных средств, включая психоанализ.

Наблюдая за массовой продукцией на тему советского, мы отмечаем интересную закономерность. Возьмем популярную серию фильмов на Первом канале, объединенную одним героем – следователем Иваном Черкасовым (телесериалы «Мосгаз», 2012, режиссер Андрей Малюков; «Палач», 2014, режиссер Вячеслав Никифоров, и «Паук», 2015, режиссер Евгений Звездаков). Все сериалы «основаны на реальных событиях»: история первого в СССР серийного убийцы Владимира Ионесяна; рассказ об Антонине Макаровой, Тоньке-пулеметчице; ограбление Госбанка Армянской ССР в 1977 году. Все три сюжета универсальны – они-то как раз могли случиться не только в СССР. Все три повествуют о «слишком человеческом», о насилии или алчности. Это же касается и продолжения тетралогии – недавнего «Шакала» (2016, режиссер Евгений Звездаков) – о разгуле организованной преступности в 1970-е. Казалось бы, связка подлинности и универсальности дает авторам

← «Однажды в Ростове», режиссер Константин Худяков

невероятный карт-бланш. Однако во всех четырех фильмах авторы яростно отпихиваются от реальности.

На останках подлинности они зачем-то выписывают параллельную действительность. Откровенное объяснение этому дает сценарист почти всех перечисленных работ Зоя Кудря: «За основу сюжета сериала «Мосгаз» взята подлинная история, когда в столице стал действовать первый в истории нашего государства серийный маньяк. Ну а дальше всё выдумка… Писать восемь серий про какого-то идиота, который размахивает топориком и тащит из дома какие-то тренировочные штаны, не буду. Человек был неадекватен и за 20 копеек убивал людей. Поэтому к реальному убийце Ионесяну наша история не имеет прямого отношения»[1]. В этом простодушном признании, что называется, есть всё. С точки зрения сценариста, история подлинного маньяка неинтересна. Надо полагать, «народу», массовому зрителю. И правда: зачем задумываться о подлинных причинах ужасного, разбираться в неадекватности, которая на самом деле и должна быть главным объектом внимания? Помимо того, что слово «интересно» тут вряд ли вообще уместно с этической точки зрения. Заметим, что «поинтереснее» означает, судя по результату, что вместо «идиота, который размахивает топориком», героем становится художник-авангардист, обруганный Хрущевым в Манеже. Фигура символическая для своего времени – не сравнить с реальным Мосгазом, который к моменту совершения преступлений нигде не работал, никому не был известен. По сути, в маньяки авторы «назначают» само шестидесятничество!

Это, конечно же, не случайная подмена: она переводит историю немотивированного насилия – даже сам Ионесян на допросе не мог объяснить причины убийств – в историю банальной мести. Тем самым снимается вопрос о мотивах и одновременно дискредитируется целая социальная прослойка – интеллигенция, что, видимо, доставляет авторам сериалов или их заказчикам дополнительное удовольствие. Может быть, переписывая реальность, они хотели избежать излишней жестокости, пощадить нервы зрителя? Ничуть. Выдуманный в сериале мир оказывается на порядок более жестоким. Тонька-пулеметчица в сериале, в отличие от подлинных событий, продолжает убивать свидетелей и после войны – так тоже, вероятно, «интереснее». История про Госбанк переезжает из Еревана в Москву и отягощается параллельным рассказом о ритуальном убийстве советских манекенщиц. Мосгаз убивает дольше и изощреннее, чем реальный.

Этой аморальной установке создателей сериалов есть объяснение. Все разговоры про «неинтересно» – по сути скрытая самоцензура. Мотив оправдания своих намерений. Тема немотивированного насилия была табуирована в СССР именно потому, что противоречила идеологической концепции социального происхождения преступности. В соответствии с ней подобные отклонения от нормы

1. См.: «Комсомольская правда», 29 октября 2012 года.

могли совершаться только в «странах капитала». У нас преступность считалась отголоском прошлого. Поэтому советской власти с каждым десятилетием было все сложнее объяснять, почему преступность все еще существует, когда коммунизм уже на носу. Именно поэтому примерно половина преступлений в советском кино совершалась бывшими «пособниками нацистов». Признать, что в СССР возможны немотивированное насилие, маньяки и дерзкие ограбления на пустом месте, буквально ни от чего (о чем не боялся говорить Голливуд), было – и остается – страшной крамолой. Вот и нынешние авторы, как и их советские предки, тщательно подбирают насилию «логичные» объяснения и идеологическую мотивацию. Мосгаз убивает потому, что его обидела непризнанием советская власть. Тонька «мстит мужчинам» за прежние обиды.

В сериале «Однажды в Ростове» (2012, режиссер Константин Худяков) про банду братьев Толстопятовых авторы придумывают («приделывают») в качестве мотива месть советской власти за Новочеркасский расстрел в 1962 году. В реальности братья начали действовать только в 1968 году и были, конечно же, вне политики. Специально акцентируется также и история соперничества силовых ведомств – КГБ и МВД.

Ввиду искусственности созданных конструкций, а также для того, чтобы как-то связать свои «выдумки» в единое целое, авторы вынуждены в прямом смысле городить сюжетный огород. В результате главным сообщением оказывается переживание насилия. Оно становится и сюжетом, и темой, движущей силой повествования. Насилие это лишено какой бы то ни было моральной оценки (которой можно было бы ждать от нынешних телевизионных пуритан). Оно воспринимается чуть ли не как своего рода карнавал преступности.

Самоцензура запрещает авторам рассказывать правдивую историю маньяка или убийцы – но при этом вполне терпима к жестокости. В этом ее отличие от советской цензуры. Чем история жестче, тем «интереснее». Это означает: больше смертей, больше насилия. В условиях идеологической цензуры на ТВ и в кино единственная свобода, которую могут позволить себе авторы, – это «свобода быть хуже». Авторы могут реализовывать самые смелые фантазии. Каждый раз формальная «борьба с насилием» (которую обычно осуществляет герой-следователь) подсознательно и неконтролируемо превращается в упоение этим насилием.

В пространстве массового искусства пробуют себя в последние годы режиссеры авторского кино. Потенциально интересный эксперимент, обнадеживающий знак – вдруг будет сказано нечто новое?..

«Дуэлянта» Алексея Мизгирева критики встретили холодно. Почему из стольких хороших предпосылок – автор, идея, сюжет, ресурсы – получилось довольно «запутанное ощущение»? Мизгирев сам признается, что никакого месседжа у него изначально не было

и он предложил продюсеру Александру Роднянскому идти «вслед за интуицией». Поначалу режиссер пытается превратить фильм в энциклопедию нравов – рассказать о дуэльном кодексе XIX века. Однако частое употребление в фильме слова «честь» приводит к обратному результату: мы понимаем, что это просто удобное оправдание жестокости. Единственная свобода, которую могли позволить себе дворяне, – право убивать друг друга вне санкции государства. Восхищаться тут нечем. Вероятно, осознав это, автор по ходу дела решил, что фильм должен быть «просто красивым». Но поскольку и здесь, как в «жестоких» сериалах, речь идет о запредельно некрасивой стороне человеческой жизни, картина, при всех своих достоинствах, приходит в конце концов к поэтизации и восхищению насилием. Кажется, что на каком-то этапе эстетика кровожадности увлекла, захватила – против воли – самого режиссера. Да так, что перекрыла все остальные идеи. И именно поэтому в конце фильма куда-то исчезают и тема мести, и тема чести.

С Николаем Хомерики произошла другая история, но она тоже связана с процессом и последствиями вытеснения идеи, замысла эстетикой. История основана на реальных событиях: 15 марта 1985 года ледокол «Михаил Сомов» оказался зажат льдами вблизи Антарктиды, у Берега Хоббса, где моряки вынуждены были провести 133 дня в ледовом плену. Казалось бы, привлекательная производственная драма, но чего-то важного тут не хватает для достоверности. На дворе, напомним, 1985-й, март – когда государство возглавил Михаил Горбачев. Параллель между тем, что происходит на корабле, зажатом льдами, и страной в целом, – первое, что приходит на ум. Экипаж – это СССР в миниатюре, отражение того экзистенциального тупика, в котором советская система оказалась к 1985 году. Изменения, которые произошли со страной и миром впоследствии, принято называть тектоническими – метафора, также прекрасно подходящая именно к теме ледового плена и освобождения из него. Но – странным образом – экипаж в фильме (сотня людей) как будто не знает, что происходит: в течение многих месяцев вынужденного дрейфа эта тема даже не обсуждается. Наверное, авторам это «неинтересно».

Объясняется этот абсурд, видимо, тем, что упоминание перестройки сегодня негласное табу для современного российского кино. Несмотря на то, что она – базовое событие новейшего времени, главная причина того, что с нами происходит до сих пор. Это все равно что вытеснить из памяти француза Французскую революцию, а из памяти американца – Декларацию независимости. Но у нас ситуация именно такая: о самом важном, о событиях 1985-го или 1991-го, нельзя говорить. Нужно делать вид, что ничего не было. Из-за этого авторы вынуждены конструировать, можно сказать, заново выдумывать историю – поверх настоящей, как и в сериалах о советских маньяках и бандитах. Подобные эксперименты

не проходят даром: без учета главной колеи истории все события теряют смысл, лишаются подлинности. Так, в «Ледоколе» авторы пытаются продать нам историю о «человеческом героизме», умалчивая о том, что героизм этот был вызван именно идеологическими причинами: «не дать Западу повода для шумихи»! Бессмысленные страдания экипажа (поскольку непонятно, почему их не эвакуировали с судна с помощью вертолетов – как практически и было в реальности) поданы как торжество советского характера! Именно поэтому фильм «не работает».

Такое вытеснение памяти, замена ее подделкой наносит урон не только психике массового зрителя, который в конечном итоге не понимает, почему такая прекрасная страна – СССР – в одночасье распалась. Это уклонение от исторической правды деформирует самого художника. Лишенный права на правду, он оказывается неспособным на сильное, глубокое художественное высказывание. Именно поэтому новое российское искусство – часто *пустое*, даже когда его делают талантливые люди.

Насилие – один из значимых *кодов* современной идеологии, которая маскируется рассуждениями о патриотизме и памяти. В произведениях массового искусства этот код заметнее – потому что он работает уже на уровне подсознания его создателей. Насилие, воспринимаемое как пространство свободы, не только безнравственно, но и самоубийственно для художника. В каком-то глубинном смысле сегодняшняя самоцензура изощреннее, чем в прежние времена, так как, по сути, заставляет автора уничтожать собственный талант. ◆

la Biennale di Venezia
73. Mostra
Internazionale
d'Arte
Cinematografica
73
MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
la Biennale di Venezia 2016
Venezia
31.08 / 10.09 2016
www.labiennale.org

РЕПЕРТУАР

Вероника Хлебникова

УШЕДШАЯ ПО ЛЕЗВИЮ

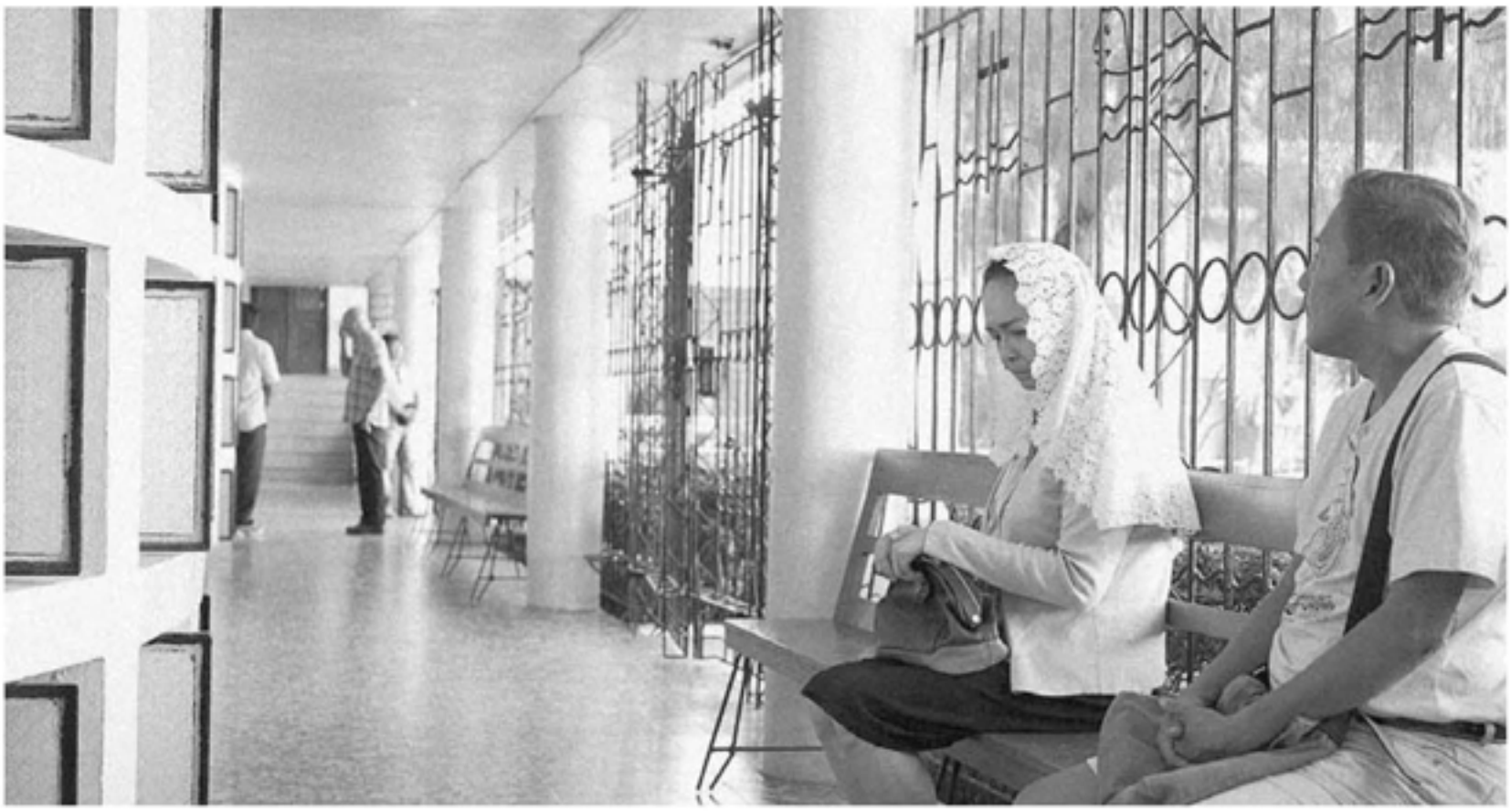
«Женщина, которая ушла»
Ang Babaeng Humayo
По мотивам рассказа Льва Толстого «Бог правду видит, да не скоро скажет»
Автор сценария, режиссер, оператор Лав Диас
Художник Попо Диас
В ролях: Чаро Сантос-Консио, Джон Ллойд Крус, Майкл Де Меса, Нони Буэнкамино, Шамен Буэнкамино и другие
Cinema One Originals, Sine Olivia Pilipinas
Филиппины
2016

Лав Диас посвятил себя истории Филиппин и пришел к тому, что можно назвать исторической идеей. В качестве летописца он переформулировал жанр исторического кино, как того потребовала специфика его страны. Историю пришлось отвоевывать у небытия, поглотившего свидетелей, свидетельства, цивилизацию и саму память, искорененную последовательно испанской колонизацией, американской оккупацией и внутренней диктатурой. Диас добывает память из влажного воздуха рисовых полей вокруг вымерших деревень-баррио, из траура и песен старух, из перестрелок в горах Минданао, со стертых подошв крестьян, неотступно вращающих его черно-белый мир.

В фильмах Диаса «Эволюция филиппинской семьи» и «От предшествующего» свершилось перевоплощение исторического фильма с опорой на субъективные ощущения и на призрачные формы: на ослабленность образа, отказ от зрелищности, на подчеркнутое отсутствие категории мастерства, разве что отчасти спровоцированное цифровой камерой. Его монтаж нигде не заглушает естественную выразительность ландшафта, разделенного лишь линией горизонта. Филиппинские хроники Диаса вбирают столько, сколько позволяют впитать карта памяти и объектив обездвиженной камеры, которую обтекает разворачивающаяся на экране действительность – «жизнь, которая не позволяет себе ничего диктовать, поскольку она не читает и предшествует любому тексту»[1].

Эти всеохватность и минимизация отбора будто компенсируют катастрофические утраты и пробелы, которым насильственно подвергнуто филиппинское общество. В отсутствие надежных сведений Диас практикует пристальное вглядывание в местность и в действия людей, в деревенский мир и быт, инвестирует в переживание, а не в знание.

1. Деррида Жак. Письмо и различие. Навеянная речь. СПб., 2000, с. 228.



«Женщина, которая ушла»

Художник и прирожденный наблюдатель стал сродни античному историку-собирателю – скорее в духе Гомера, чем Геродота и Плутарха. Диас на свой лад верен архаике. Монохромное изображение в его фильмах восходит к баснословным временам пришествия кинематографа, родившегося черно-белым. Режиссер сложил эпос, где история страны, подобно биографии человека, срастается из разнородных и неравноценных материй, включая древние малайские религиозные ритуалы, вытесненные христианизацией и исламизацией, телевизионные записи или постановочные реконструкции – интервью с классиком филиппинского кино Лино Брока. Воображение и легенда играют в ней не менее важную роль, чем достоверность и факт. И почти никакого значения не имеет само время. Знаменитая длительность план-эпизодов Диаса, снятых с тщательно выбранной и почти всегда неподвижной точки, говорит, казалось бы, об обратном. Тем вернее камера в состоянии стазиса элиминирует время – так же, как ведут к его исчезновению острое ощущение, сильное переживание, состояние транса. Для Диаса история рождается не из времени, но из пространства. Его медленные фильмы в своей структуре уподобляются телу филиппинского архипелага, состоящего из семи тысяч островов. Эпизоды-острова соединены плавными сценами-проливами – лесными и проселочными дорогами, которыми кто-то идет, уже прошел или вот-вот появится. Не угадаешь – из-за дальнего поворота или из-за кромки кадра.

Фильм о «женщине, которая ушла» – ушла на тридцать лет из своего дома, куда ей никогда уже не попасть, – вполне может уступать в продолжительности картинам, охватывающим даже меньший период. Хронометраж – всего три часа сорок минут. Как если бы вдохновленный на сей раз азбучным рассказом Льва Толстого «Бог правду видит, да не скоро скажет» Лав Диас решился творить не только в масштабах «Войны и мира».

«Женщина, которая ушла»

В четыре часа укладывается и фильм 2013 года «Норте, конец истории» – первое приближение Диаса к относительно сжатому повествованию, где он тоже обращается и к цвету, и к подвижной камере. Продолжительность самой полифоничной из картин Диаса – «Эволюции филиппинской семьи» (2004), – охватывающей полтора десятка лет военного положения, объявленного президентом Маркосом, составляет пятьсот сорок минут. «Эволюция…» вместе с фильмами «От предшествующего» (2014), «Колыбельная скорбной тайне» (2016) и стоящей особняком, гораздо более близкой к романной форме «Меланхолией» (2008) объединены необходимостью (для страны, сограждан режиссера и его зрителей) обрести чувство истории.

До сих пор Диасу было гораздо важнее высвобождать большую историю из природного и родового начала, чем конкретный персонаж в его экзистенции. В прежних фильмах герои Диаса не выделены из пейзажа, природы, мифа. И вот наконец не под влиянием нового романа, которому подвержена «Меланхолия» с ее персонажами-масками, и не в народной традиции «Флорентины Хубальдо» (2012) в фильмографии Диаса – из-под глыб монументальных абстракций – проявляется история сугубо частная, индивидуальная. Вместо новой попытки объять необъятное автор сосредоточился на единственном персонаже и правде его характера. Вместо олицетворения всей истории Филиппин – одна-единственная судьба, смиренный отказ подключать к истории героини целокупную филиппинскую реальность с ее горем, поэзией и правдой. Вместо всеобъемлющего изображения, где значимы именно детали, Диас позволяет себе даже такую крамолу, как кадр, где в фокусе остается только фигура главной героини.

В «Женщине, которая ушла» режиссер впервые столь последовательно идет за персонажем, позволяя ему определять насыщенность кадра и подчиняя ему композицию фильма. Теперь Диас вплотную приближается к чувствам человека, выкинутого по стечению обстоятельств из большой

истории. Его героиня выделяется из общинного и природного целого, обретает полноценное «я». Ее зовут Орасия Соморостро, и время ее жизни так же разорвано, как прошлое и настоящее Филиппин.

Школьная учительница и всеобщая любимица Орасия (Чаро Сантос-Консио) отбыла тридцать лет в заключении по ложному обвинению. В год, когда умерла ее мать, Тереза Калькуттская, а Гонконг передали Китаю, Орасию оправдали. Мира, который она покинула, больше нет. Муж умер, сын исчез, дочь живет своей жизнью. Сохранив в тайне свое освобождение, Орасия надеется отыскать сына и планирует месть Родриго Тринидаду, злодею, из ревности подстроившему ее арест. Под новым именем она собирает сведения о привычках Родриго и готовится его убить. На этом смертном пути она встречает городскую дурочку, энергично преследующую демонов, веселого уличного разносчика (Нони Буэнкамино) типичной филиппинской закуски балют (вареные утиные яйца с сформировавшимся зародышем), он же – обреченная проститутка-трансгендер Олланда (Джон Ллойд Крус), юноша, поменявший свой пол и ушедший из дому.

Фильм имеет строгую структуру, буквально поделен на день и ночь, свет и тень. Высокая контрастность изображения сгущает тьму и максимально выбеливает дневные сцены. Вечером Орасия превращается в преследователя, дурочка поставляет ей агентурные данные, союз с коробейником дает возможность разведывать вне подозрений окрестности дома Родриго. Ну а день – это день с его милосердием повседневных хлопот и ослепительной белизной, покрывающей самые черные души. Сумерки безлюдных улиц оглашают монотонные птичьи возгласы коробейника, взявшего на себя бремя Орасии.

О «Женщине, которая ушла» можно было бы сказать, что с ней Лав Диас совершил скачок, сравнимый с переходом от Ветхого Завета к Новому. От истории царств – к неисповедимым путям души, от преступления и неминуемого наказания – к милости и прощению. На сей раз его История рождается не из пространства и природы, не из времени, но в душе, полноценно существующей лишь на границе света и тени. Орасия Соморостро буквально проходит по этому терминатору, по самому лезвию яркого и острого контраста. Диас и прежде прибегал к впечатляющим экспериментам с резкостью, к почти силуэтной съемке под солнцем в зените. В ночи́ Орасия впервые различит Олланду, танцующую в темноте переулков. Обо всех встреченных ею сирых и убогих Орасия станет заботиться. Но только вместе с Олландой, идущей убивать Родриго, – в этом единственном эпизоде камера стронется с места.

Искусство Диаса обрело свободу. Он готов теперь отказаться от любой своей формальной или структурной привязанности, поскольку «если есть еще в наше время что-то сатанинское и воистину окаянное, так это пристрастие задержаться – по праву художника – на форме…»[2] ◆

2. Арто Антонен. Театр и его двойник. СПб., 2000, с. 104.

Денис Катаев

ДОРОГУ К РАЮ ПОКАЖЕТЕ?

73
MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
la Biennale di Venezia 2016

«Рай»
Авторы сценария Елена Киселева, Андрей Кончаловский
Режиссер Андрей Кончаловский
Оператор Александр Симонов
Художник Ирина Очина
Композитор Сергей Шустицкий
В ролях: Юлия Высоцкая, Виктор Сухоруков, Рамона Либноу, Жан Денис Рёмер, Петер Курт, Филипп Дюкен, Якоб Диль, Ирина Журавкина, Вера Воронкова и другие
DRIFE Productions, Продюсерский центр Андрея Кончаловского
Россия – Германия
2016

Велик соблазн начать рассуждение о «Рае» Андрея Кончаловского как о важном эмоциональном переживании на тему Холокоста, которую в России почему-то предпочитают игнорировать на экране. Казалось бы, на первый взгляд перед нами открывается совсем другой автор, обновленный, неузнаваемый, решившийся создать свой opus magnum на самой высокой морализаторской ноте. Кончаловский больше не пытается удивить экспериментами с жанром, жонглируя то приемами нон-фикшна, то мейнстрима, то прибегая к помощи 3D. К счастью, он обходится на этот раз без нравоучительных, назидательных рассуждений о девальвации ценностей, а просто снимает гуманистический манифест, не оглядываясь по сторонам. Но при этом оказывается в ловушке собственных взглядов и принципов, которые доводят результат до игры с нулевой суммой. Ведь ярый хулитель прогресса и новых паттернов поведения, он все равно улавливает тренд: именно такое кино сегодня востребовано на фестивальном рынке. Это нарочито несовременные фильмы-покаяния, авторы которых борются с общественными перверсиями разных эпох. В поисках утраченной совести все средства хороши.

«Рай», как и предыдущий российский триумфатор Венеции «Франкофония» Александра Сокурова, – это

«Рай»

европейский проект: копродукция с Германией. Действие происходит в Европе в середине XX века, а с экрана слышится преимущественно французская и немецкая речь. Стилизация под хронику, рваный монтаж, в том числе по звуку, черно-белая картинка, исповедь на крупных планах, чтобы вглядеться в глаза главным героям, – все это подчеркивает понятное происхождение этого фильма. Поэтому, сколько бы ни разочаровывался Кончаловский в западном укладе, демонстративно снимая с себя западный кафтан, сколько бы ни говорил об «иллюзии нашего европейского менталитета» (из интервью телеканалу «Дождь» от 20.09.2016), он остается главным западником в российском кино.

«Рай» оказывается мастерским фильмом, сшитым по европейской моде, хоть и прошлых сезонов. Но веяния здесь ни при чем, ведь через эти ворота должен пройти каждый уважающий себя autore, к коим, конечно, Кончаловский себя причисляет, иначе бы не претендовал раз за разом на «Золотого льва» в Венеции. К тому же сложно выдумать большее искушение для состоявшегося автора, чем серьезное историческое потрясение. Поэтому «Раем» Кончаловский автоматически застолбил себе место в ареопаге рядом с другими великими западными (что важно) киногуманистами – Вайдой, Поланским и Спилбергом. Но подтянутый, загорелый и, как всегда, непроницаемый Кончаловский подводящим итоги автором себя признавать отказывается. Наоборот, он все время рассказывает про новый этап в своей карьере. Правда, назвать «Рай» чем-то прорывным и революционным для кинематографа, даже российского, никак не получается. В отличие от «Белых ночей почтальона Алексея Тряпицына», где чувствовались жизнь, смелость и эксперимент, проявившиеся в заигрывании с реальностью. Здесь же ощущается остановка по требованию – по внутреннему требованию режиссера, который не пожелал пропустить возможность вписать себя в историю.

Кончаловский как будто решил сдать свой кандидатский минимум на тему библейского уничтожения богоизбранного народа. Надо отдать ему должное: сделал он это качественно, с синдромом отличника. Эстетически безупречно в первую очередь благодаря вылизанной монохромной картинке оператора Александра Симонова, добившегося инфернального изображения, и – идеалистического. А вот основной посыл фильма довольно прост, лежит на поверхности и угадывается в названии.

Рай на земле невозможно построить через ад, о чем свидетельствует судьба всех больших идей прошлого столетия, каждая из которых предполагала устроение идеального общества насильственными методами. Все эти интеллектуальные конструкты, конечно, вырабатывались в европейском сознании. Начиная с древнегреческих трагедий, через шекспировские комедии к утопическому «Городу Солнца» Кампанеллы (чем не рай?) и в конечном итоге к человеконенавистническому «третьему рейху». Это, конечно, то пространство, в котором претензии во вторичности, буквальности и пафосности уже не имеют никакого значения. На этих же скрепах о «банальности зла» (Ханна Арендт) и выпестовались все важные картины про перманентную конфликтность лагерной жизни, про вечный выбор между моралью и выживанием. Вообще, как только идея требует принести в жертву человека, неизбежно, в той или иной форме, возникают лагеря. Кончаловский объясняет эту несложную истину на примере судеб конкретных людей. Снимает угадываемый набор образов и обстоятельств: лагерь, СС, евреи, жертвы, гибель. Но если Спилберг или даже Роберто Бениньи снимали все-таки об ужасах земных, то Кончаловский, предвосхищая, возможно, упреки в повторах и штампах, решил пойти дальше, а точнее – выше. Он замахнулся на страсти небесные. Отсюда рождается повествовательная форма картины – главные герои в течение фильма находятся на исповеди, дают показания, скорее всего, Господу перед вратами рая. Но оригинальный способ повествования оказывается чересчур прямолинейным, в какой-то момент возникает даже неловкость за происходящее на экране. Особенно остро это чувствуется ближе к финалу, когда вспоминается расхожая фраза «русский офицер бывшим не бывает» и иконка с воробушком из фильма Никиты Михалкова «12». Но и это, вероятно, опять можно списать на показную нетенденциозность.

Кончаловский вольготно себя чувствует на европейском материале, ловко демонстрирует метаморфозы судеб героев, исковерканных Историей. Примечательно, что два главных героя – аристократы по происхождению, наследники исчезающей на глазах Аркадии, отягченные образованием, деньгами, идеями и, как водится, невыносимой легкостью бытия. Но повседневность заканчивается, когда наступает ад на земле, а застолбить себе дорогу в рай рано или поздно все равно придется.

Она – из России, оказалась во Франции во время второй мировой войны, прячет детей-евреев в своей квартире, попадает за это в концлагерь (ее играет муза Кончаловского – Юлия Высоцкая, похожая в этой роли на супруга). Он – немецкий офицер, истинный ариец, надежда «третьего рейха», который влюбляется в нее и готов на все ради ее спасения.

При этом оба, по закону жанра, находятся перед самым сложным выбором: идти ли «на повышение» в этой жизни, которая манит хорошо скроенной формой и редчайшим вином, или же – в иной жизни, про которую никто сказать ничего определенного не может. Предложенные обстоятельства приводят каждого из них к разному духовному финалу. О последствиях такого морального выбора автор недвусмысленно намекает в последних кадрах фильма, когда реплики Господа озвучиваются голосом Кончаловского. В некотором смысле оба героя эволюционируют в противоположных направлениях, так что автор одновременно рассказывает нам две истории – историю мученичества главной героини, приводящую ее к духовному возрождению, и частную историю безумия, ставшего массовым в середине прошлого века, немецкого офицера.

Амбициозная попытка скрестить бэкграунд Холокоста с метафизической лирикой обернулась на этот раз довольно пафосным месседжем про необратимость зла и добра. Но это поле уже успели перепахать многие, выражаясь языком главного драматурга современности Павла Пряжко: «земля-то одна». Кончаловский, видимо, не хотел прослыть мечтателем, опасным, нравоучительным поборником старых ценностей и оказался в контексте, если не в мейнстриме. Доказательством тому является уже не кино, а современная литература. В этой связи вспоминается, конечно, популярность в сегодняшней реальности именно таких сюжетов. Например, один из важнейших романов последнего времени – «Благоволительницы» Джонатана Литтелла, который, как и Кончаловский, последовательно аргументирует состояние ума, способного оправдать уничтожение миллионов людей ради великой цели. Персонаж Кончаловского, тот самый ариец, как будто списан с литтелловского Максимилиана Ауэ, офицера СС, который занимался решением еврейского вопроса и внутренне оправдывал свои поступки. Он тоже пытался доказать, что «человек, стоящий с ружьем у расстрельного рва, в большинстве случаев оказался там столь же случайно, как и тот, что умер – или умирает – на дне этого самого рва». Об этом же «Зона интересов» Мартина Эмиса, нынешний бестселлер, где все зло воплощено в одном человеке – коменданте, распределяющем заключенных перед газовыми камерами. На волне такой популярности в Берлине открыли даже новый аттракцион – «бункер Гитлера», копию того самого пространства, где фюрер покончил с собой 30 апреля 1945 года. Один из туристов в репортаже телекомпании DW признался: «Мне интересно все, что связано с Гитлером, это очень круто!» И здесь мы попадаем уже в ситуацию «Аустерлица» Сергея Лозницы, когда места памяти не только для туристов, но и для авторов превращаются в нечто противоположное, потребительское, не вызывающее ни боли, ни ужаса.

Кончаловский прежде всего выдает в «Рае» то, что лежит на поверхности общественного запроса. Однако при этом иногда кажется, что он скорее занимается эмоциональным шантажом, а не предлагает интеллектуальное гуманистическое высказывание. За его сентиментальным

«Рай»

сюжетом и безупречной картинкой порой трудно разглядеть пошлость и банальность. Чего стоит обращение героев на исповеди прямо в камеру, то есть в зрительный зал, или момент, когда главная героиня выводит на стенах концлагеря перед газовой камерой свое имя: «Оля». Можно, наверное, возразить: любое произведение на тему трагедии Холокоста и исторической травмы едва ли способно сегодня претендовать на оригинальность. Дотошный зритель без труда вспоминает цитаты из многих фильмов. Но назвать работу Кончаловского вторичной было бы ошибкой, она иной и быть не может. Однако дело тут не в искренности или пафосе режиссера. В данном случае уровень его амбиций не соответствует результату. Про фильм «Белые ночи…» можно было сказать, что это ищущий кинематограф, что он нужен в нашей стране и это дорога определенно вела к храму. В «Рае» Кончаловский легко (по форме и содержанию) пошел по проторенной дорожке маститого, уверенного в себе европейского автора, который иногда снисходительно решается на интимный разговор со зрителем.

Но все-таки есть в этой картине и непринужденность, которая многое в ней искупает. Можно назвать это ощущение избитой формулой – «новая искренность Кончаловского». Этот фильм, при очевидных погрешностях, обладает редким для современного российского кинематографа свойством – неподкупной, прямо-таки детской простотой. Ведь рассуждать о трагедиях или снимать трагедии можно, как известно, двумя способами: статистически и эмоционально. С высоты своего опыта Андрей Кончаловский, безусловно, догадывается, какой из этих методов обладает большим целительным потенциалом. ✦

Зара Абдуллаева

ТУРИСТИЧЕСКИЙ СИНДРОМ

73
MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
la Biennale di Venezia 2016

В детстве, в ранней юности я думала, что стоит всем людям внимательно прочесть Льва Николаевича Толстого и все станут добрыми и умными.
Кира Муратова. «Астенический синдром»

«Аустерлиц»
Austerlitz
Автор сценария, режиссер
Сергей Лозница
Операторы Сергей Лозница, Джессе Мацух
Beauftragter der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien (BKM), German Federal Film Board, Imperativ Film
Германия
2016

«Сафари»
Safari
Авторы сценария Вероника Франц, Ульрих Зайдль
Режиссер Ульрих Зайдль
Операторы Ульрих Зайдль, Вольфганг Талер
Ulrich Seidl Film Produktion GmbH
Австрия
2016

Сергей Лозница снял фильм на банальный – по видимости – сюжет и одновременно актуальный: про индустрию Холокоста. Я давно ждала, что кто-нибудь понаблюдает за людьми, которые в любую погоду по неведомым или все-таки понятным причинам отправляются в мемориалы, устроенные на территории бывших концлагерей.

Наконец Лозница это бесконечное паломничество запечатлел. Для съемок была мотивация. Оказавшись по случаю в одном из таких «мест беспамятства», режиссер почувствовал себя туристом и не смог молчать.

Сначала мы видим шевеление за листвой деревьев. Похоже, в парке. Потом – людской поток на дороге. Камера отстраненно наблюдает за толпой, устремленной к воротам с указателем Arbeit macht frei. Толстые, тонкие, молодые, старые, с детскими колясками, парочки, одиночки.

Общее у этих туристов разных национальностей – механическая и уже биологическая страсть к фотографированию. Все фоткают себя, друг друга при входе в мемориал. Под названием Заксенхаузен.

Вот парень в майке с принтом jurassic parc, снятый покрупнее недаром, хоть и мимолетно. Туристы как туристы. Теперь они внутри музея. Пройдутся по баракам, постоят в очереди с бутербродами, чтобы в одиночную камеру на секунду заглянуть и выйти. Послушают аудиогид или экскурсоводов. Помолчат на дежурный вопрос, есть ли вопросы, комментарии. Сделают селфи у газовых камер. Посидят, отдохнут. Очень знойный выдался день. Кто-то бутылку с водой на голову поставит, чтобы с ней разнообразить мизансцены и сфоткаться. Экскурсовод торопит подопечных, своих работодателей, «чтобы раньше успеть пообедать».

Девяносто минут камера спереди, сзади, через окна бараков снимает экскурсантов, посещающих специфическое – музеефицированное – пространство. Гениальный звук, ранящий воздушные пути на экране гур-гуром посетителей, природным шумом дубрав, эхом молитвы, оставшимся после бесшумного взрыва газа, требует назвать звукорежиссера Владимира Головницкого соавтором «Аустерлица».

Если бы Лозница не назвал бы так свой фильм, то сказать было бы можно, что он (у)довольствовался мизантропической съемкой экскурсионного аттракциона. Но отсылка к одноименному роману и вообще к творчеству В.Г.Зебальда тут принципиальна. Поэтому получился фильм-концепт. Размышление о существе и контроверзах «мест памяти», а не высокомерное визуальное путешествие в еще один «диснейленд» с моральным осуждением фанатов селфи на уровне фейсбучных перепалок.

Разумеется, для зрителей, не знакомых с отношением Зебальда к прошлому, к проблематизации документов в вымышленных романах, к его пристрастию к фотографиям, трамвайным билетикам и прочим памяткам для героев, «Аустерлиц» Лозницы останется беспристрастным портретом кочевников-туристов, документирующих на айфонах свое присутствие в любых музейных зонах. Но тонкость, возможно, имморальная, состоит в том, что людям так себя вести даже в подобных мемориалах вполне естественно. Каким бы ужасным это ни казалось. И каким бы ужасным это ни было.

Нейтральность взгляда Лозницы, снимающего, не опускаясь до политкорректной сентиментальности или презрительных акцентов по отношению к таким путешественникам, фланирующим тут с колясками, бутербродами, тяжелыми рюкзаками, резонирует повествовательному стилю Зебальда, внедряющему в свои тексты визуальные предметы, объекты.

Взгляд, орган зрения для этого писателя так же важен, как слух для зрителя фильмов Лозницы. Контрапункт визуального и вербального в сочинениях Зебальда отзывается – в голове, восприятии зрителей Лозницы – изощренному взаимодействию камеры со звуком в этом (но не только) его фильме. Режиссер требует от них созидательного воображения. Таков новый обертон его документального кино.

Подсознательное, неартикулированное желание туристов (зачем-то они все-таки в такие места направляются) состоит в том, чтобы пока присмотреться к недоступному в большинстве случаев опыту. Персональному и историческому. А потом, возможно, этому опыту внять. Поэтому Лозница снимает не «бесчувственных и равнодушных» европейских обывателей, хотя на такое восприятие напрашивается. Он, я думаю, сканирует давно и не этими туристами *деформированную реальность*, которую иначе проявить невозможно. Каким образом – если не с помощью селфи – туристам оставить на память свой новый маршрут? Собственный недоопыт. То, что они еще не прожили, но уже

«Аустерлиц» режиссер Сергей Лозница

пережили. (О таком усложненном ощущении текущего времени писал Джорджо Агамбен в книге «Что современно?».) Это непрожитое настоящее аукнется в будущем времени быстротечных и краткосрочных посетителей мемориалов. В таком случае селфи и сыграет роль «семейного альбома», их личного архива.

Повествователь романа «Аустерлиц», оказавшийся у крепости Бреендонк, где находился концлагерь, спустя много лет после первого посещения в 60-е годы пишет, что экскурсантов прибавилось, «на стоянке ждало несколько автобусов, а внутри, у кассы и возле киоска, вертелись ярко одетые школьники». О селфи Зебальд не упоминает, оставляя это средство связи с настоящим и прошедшим временем для Лозницы.

Неподалеку от крепости повествователь читал книгу некоего литературоведа, о котором ему рассказывал его случайный знакомец по фамилии Аустерлиц. В той книге речь шла о человеке, разыскивающем своего деда. Дед умер после первой мировой, а бабка уехала из Литвы в Южную Африку. Она поселилась рядом с алмазными рудниками. Читая о разрезах рудника, читатели книги Зебальда погружались в разрывы истории, которые никакой мемориал не восстановит точно так же, как вывихнутый сустав времени не дано было вправить герою самой главной трагедии всех народов и времен.

Автору упомянутой в романе книги открылось, что по другую сторону обычной жизни расположилась ее непостижимая противоположность. Иначе говоря, бездна, ставшая для него символом «канувшей праистории его семьи и его народа, истории, которую… никогда уже не извлечь из поглотившего ее мрака». К слову, Зебальд, как и Примо Леви, считал, что право свидетельствовать об Освенциме имеют лишь те, кто его пережил. У других – так думал и Агамбен – нет для этого языка. Нет голоса.

«Сафари», режиссер Ульрих Зайдль

Если тебе ведомо, что мемориалы свидетельствуют о разрушении памяти, тогда селфи туристов дают шанс ее обретения.

Герой Зебальда пытается найти следы своих пропавших в лагере или гетто родителей. Аустерлиц (его «настоящая» фамилия Айхенвальд, о чем он узнает довольно поздно) докапывается, что в 1944 году комиссия Красного Креста должна была посетить гетто в Терезиенштадте, где предположительно могла затеряться его мама. Нацисты перед этой проверкой построили новый город. Успели эвакуировать непрезентабельных евреев, вычистили улицы, посадили цветы, открыли детские сады, организовали мастерские с рабочими местами, построили концертные залы, кинотеатр и сняли фильм, который якобы остался в британской зоне. (Напомню, что Лозница называет свой фильм, отсылая к фикшн, а не нон-фикшн Зебальда.)

В 45-м, когда никого из узников гетто не осталось в живых, нацисты озвучили этот фильм еврейской народной музыкой. Аустерлиц с трудом находит кассету, надеясь увидеть в кадре маму, с которой расстался в возрасте четырех лет. В том выдуманном фильме герой Зебальда наблюдает потоки работающих евреев, чистеньких, обустроенных, отдыхающих на симфоническом концерте и т.д. Так мы, зрители фильма Лозницы, смотрим на потоки вроде обычных туристов, не зная, что они испытывают, что клубится в их головах и сердце.

Не найдя на экране свою маму, Аустерлиц заказывает замедленную копию того фильма. Новый просмотр открывает ему совсем другие лица этих людей, их положение. Теперь он понимает, как этим «счастливчикам» трудно смотреть в камеру, как мучительно они исполняют свои обязанности шорников, маникюрш, кузнецов и т.д.

Зебальд описывает документ фальшивой реальности, потемкинской деревни. Но этот документ для героя романа есть реальнейшее свидетельство прошлого. Поэтому те, кто романа не читал, воспримут

фильм Лозницы как документ нечувствительных к чужой боли туристов. Те, кто читал, сообразят, что название этого фильма играет ту же роль, что и замедленная съемка несуществующего фильма, показавшая Аустерлицу истинное самочувствие обитателей гетто. Таким образом, камера в «Аустерлице» не только фиксирует индустрию Холокоста, но взывает к этической реакции зрителей в том смысле, что направляет их, подобно поискам Аустерлица следов прошлого, на производство персонифицированной памяти. Не исключено, что тщетной. Замедленная съемка воображаемого фильма, промывшая глаза Аустерлицу Зебальда, который увидел участников нацистской показухи в ином свете, оказывается сродни и восприятию «Аустерлица» Лозницы, взывающему своих зрителей к монтажному (закадровому) мышлению.

В любом случае «Аустерлиц» Лозницы свидетельствует о вегетарианском туризме. Простодушные селфи в мемориалах, которые прогрессивно мыслящие зрители пустились осуждать, безобиднее свидетельств, записанных Светланой Алексиевич в ее нон-фикшн «Время сэконд хэнд». В наше время можно попасть туристом в сталинские лагеря. Реклама предлагает услуги: лагерную робу, кирку, а после осмотра отреставрированных бараков рыбалку. Людскому воображению, понукаемому экономическим обменом, нет пределов. Существуют и туристические туры в Чечню, во время которых «страхом торгуют, как нефтью». Есть даже охотники «побыть два дня Ходорковским» в тюрьме. Желающих везут во Владимирский централ, гоняют с собаками, бьют настоящими дубинками, запускают в вонючую камеру. Туристы счастливы. Как и те, кто за несколько тысяч долларов готов поиграть в бомжей. Серьезный нюанс: с ними рядом, за углом, всегда охранники – либо личные, либо от турфирмы. Безопасность обеспечена.

Безопасность – ключевое слово, во многом объясняющее атмосферу реновированных «мест памяти», превращенных в музейную – отчужденную – зону.

Еще один род и вид туристического ажиотажа за немалые деньги, которые тратят охотники на оленей, исследовал Ульрих Зайдль во внеконкурсном, как и фильм Лозницы на Мостре, «Сафари».

Многие постгуманисты из нашей страны возмущались «безжалостным» режиссером, показывающим убийство животных на экране. Во время сбора финансирования для съемок Зайдлю тоже пришлось столкнуться с лицемерными служителями австрийского телевидения, озабоченными разнообразными табу, в том числе во имя «защиты животных и зрителей», которых лучше оберегать от мучительных кадров. Зайдль, разумеется, убежден, что телезрителя, он же потенциальный или реальный охотник (причем сегодня это уже семейное увлечение), необходимо ткнуть глазом в экран и тем самым защитить животных от европейских обывателей, которые отправятся их истреблять в ближайший уикенд или отпуск.

Зайдля интересует организация этого туристического бизнеса и сознание охотников. Он выбирает для съемки фильма не олигархов, членов королевский семьи или шейхов, а самых обычных австрийцев и немцев. Его волнуют – при том, что камера, как обычно в его фильмах, беспристрастна, – мотивации этих юных, в расцвете сил или пожилых особ, направляющихся в Африку за трофеями. Так, именно военным термином, они называют своих жертв. Отмытые от крови – дабы не напоминать убийцам об убийстве – животные удостоверяют властные амбиции представителей среднего класса. Амбиции, которые иначе и по-настоящему удовлетворить не получается. Поэтому фильм снимается с точки зрения охотников, долго настраивающих свои орудия для поражения цели. Поэтому зритель поеживается в кресле кинотеатра, идентифицируясь с убийцами, и готов выйти вон. Или – выходит. Хищником, а не свидетелем обвинения становится публика. Кому это надо?

Интервью с охотниками – как водится в картинах Зайдля во фронтальных мизансценах, спокойно рассуждающими о своих чувствах, мыслях, желаниях, выстраиваются в историю социальной патологии, а не психологии. Их признания поражают (даже «после Освенцима») дикообразным простодушием. Девушка не может убить льва, ведь она слышала, что их мало осталось. Зато зебру – запросто. Владелец ранчо и мизантроп не собирается осуждать убийство животных, поскольку закона – запрета – на него нет. Эмоциональное потрясение, которое испытывают мама, папа, сын и дочка на охоте, получить им не дано в повседневной жизни. Проверка на эмоциональную лабильность необходима, чтобы почувствовать себя живыми. А может быть, для того, чтобы справиться с астеническим синдромом, настигающим их порой в будничной Австрии.

Вырезка антилопы весит гораздо больше говяжьей. Вот что волнует хозяйственных стариков-охотников, в душе разбойников. Кто-то убежден, что, убивая, спасает животных от старения или болезни. И никто из охотников, безмятежно соглашаясь на съемку (Зайдль никого из них не дурачил), не предполагал, что камера обнаружит их комплексы, недостачи, желание доминировать – все то, о чем они не задумываются, часами выслеживая свои трофеи, не жалея ни денег, ни каникулярного времени.

Зайдль, австрийский антрополог, изучает европейских представителей среднего класса с разных сторон. Интерес к секс-туризму сменился пристальным изучением животных инстинктов его сограждан, целящихся в жирафов, антилоп и прочих гну. Но главное – делающих фотографии себя, любимых стрелков, с трофеями. Финалы каждой охоты сопровождаются фото на память. Документацией реализованных возможностей, способностей, мечтаний. Фотографии – кульминация их путешествий и состояния акме, которое не задушишь, не убьешь. И время над такой документацией с трофеями не властно.

Конечно, это короткий фильм об убийстве. Интервью Зайдль снимает на фоне чучел убитых животных – охотники делятся своими переживаниями в момент предвкушения победы, о предпочтительном оружии и т.д. Впрочем, одна из охотниц разъяснила, что слово «убийство» в их среде не употребляется. Они предпочитают говорить, что «подстреливают дичь». Все так. Но Зайдль свой въедливый и вместе с тем дистанцированный взгляд направляет не только на европейских обывателей, вполне отстраненно рассуждающих о хобби или педантично готовящихся кого-нибудь подстрелить. Зайдль снимает и безмолвных в этом фильме помощников белых. Снимает бремя черных, которым остаются горстки с барского стола – куски костей с мясом, на которые они, беззастенчиво глядя в камеру, набрасываются. Без африканцев (таких, в общем, хороших, не обманывающих в супермаркетах, – это наблюдение озвучивает старая домохозяйка) на охоте не обойтись. Африканцы всегда на стрёме. Они, если что, избавят от рискованных ситуаций. Экономический обмен, вскрытый Зайдлем без предпочтения прав и ущемлений участников такой сделки, без гнева или сочувствия по поводу участи, доходов, желаний белых и черных в первой части трилогии «Рай», имеет место и в «Сафари».

Исследовательский взгляд режиссера на европейцев прерывается подробным эпизодом «анатомического театра» – разделывания туши жирафа в реальном времени. Хирургически точный, холодный, безупречный мастер-класс знатоков своего дела – бедных черных, зависящих от белых, которые зависят от черных. Так упругие наглые пляжные мальчики зависели от изнуренных безлюбьем стареющих белых туристок в фильме «Рай: Любовь». И – наоборот.

Радикальная «Животная любовь» (1995) Зайдля испытывала зрителей этого фильма отчаянием рядовых европейцев, надеющихся утолить свои печали с домашней живностью. Позаботиться о них, согреться рядом, разрыдаться не в подушку, а грудь в грудь. Компенсировать неживотную любовь, одиночество, измены. Теперь Зайдль снимает тех же, в сущности, людей, восполняющих «неполноту жизни» в охоте на животных. Теперь совсем не богатые европейцы находят эмоциональную отдушину и даже эмоциональную свободу в акте убийства. Притом совершенно безопасном. Под приглядом черных охранников. А они – так белые говорят – «бегают быстро. Если захотят».

Но главное – и тут трудно не согласиться с владельцем ранчо, суперохотником – «фундаментальная проблема человечества состоит в перенаселении... В нас нет необходимости. Если бы мы исчезли, мир, возможно, стал лучше». Для «трофеев», которыми «излишки» планеты, давно получившей ноль за поведение, забивают фотографии на память и стены своих домов, подвалов, – безусловно. Но не только.

Сухой остаток впечатления от фильмов Лозницы и Зайдля заключен в словах отца Светланы Алексиевич, которые она использовала в книге «Время сэконд хэнд»: «Лагерь пережить можно, а людей нет». ◆

Антон Долин

ДОРОЖНЫЕ ЗНАКИ

73
MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
la Biennale di Venezia 2016

«Ночные животные»
Nocturnal Animals
Автор сценария, режиссер
Том Форд
Оператор Шеймас Макгарви
Композитор Абель Коженёвски
В ролях: Эми Адамс, Джейк Джилленхол, Майкл Шеннон, Аарон Тейлор-Джонсон, Айла Фишер, Элли Бэмбер, Арми Хаммер, Карл Глусман, Роберт Арамайо, Лора Линни, Майкл Шин, Андреа Райсборо и другие
Fade to Black Productions, Focus Features, Universal Pictures
США
2016

Э м м а. А тебе нравится моя галерея? Что ты о ней думаешь?
Д ж е р р и. Хорошая галерея. Можно даже сказать – очень хорошая.
Э м м а. Я рада, что ты так считаешь. Так оно и есть. Мне эта работа нравится.
Д ж е р р и. Чудной народ художники, верно?
Э м м а. Нет. Нисколько не чудной.
Д ж е р р и. В самом деле? Это грустно.
Гарольд Пинтер. «Предательство»

Развязка. Но сначала глаза. Пустой – или это только кажется? – взгляд на женском лице, покрытом агрессивным макияжем: возраст сразу не разберешь. После вернисажа галеристка в одиночестве. Смотря в ее глаза, мы видим огромную дорожную развязку с высоты птичьего полета. Ленивый трафик, как шевелящиеся змеи в запутанной прическе не проспавшейся Горгоны. Она и есть Горгона, в ее мыслях тоже неразбериха.

Такова женская версия – в городе моды и отчуждения Лос-Анджелесе. А мужская дорога другая. Прямое и бесконечное ночное шоссе в Техасе, где мобильник

не ловит сеть. Здесь случилась стычка усталого водителя, слабака и умника, с боевитыми гопниками. Сначала обгон, потом столкновение, а там и колесо лопнуло, пришлось остановиться. Теперь его жена и дочь вместе с ними где-то впереди, в неизвестности, и он преследует их сквозь тьму. Свернув, обнаруживает тупик. Шоссе оказалось в никуда.

Она – Сьюзен, он – Тони. Она читает рукопись, он – герой этой рукописи. Однако выдуманы они оба, и оба реальны: в неудачнике Тони видится полуночнице Сьюзен ее первый муж Эдвард, автор еще не напечатанной книги, с которым она разошлась девятнадцать лет назад – после своего предательства.

Роман Остина Райта «Тони и Сьюзен» был опубликован в 1993-м, но успеха не имел. После смерти писателя в 2010-м роман переиздали в Великобритании, и полузабытый текст неожиданно оказался бестселлером. Том Форд снял по его мотивам свой второй фильм, но сменил название. Точнее, уравнял в правах два уровня литературной реальности, «подлинный» и «вымышленный». Картина Форда называется так же, как роман Эдварда, – «Ночные животные»[1].

«Одинокий мужчина», кинодебют известного модного дизайнера, воспринимался поразному – и как каприз богатого могущественного человека, решившего поиграть на чужом поле, и как предельно личное высказывание едва ли не автобиографического толка (хотя тот фильм тоже был экранизацией чужого текста). Никто не оспаривал талант дебютанта, но в серьезность его намерений поверили единицы. «Ночные животные» не оставляют сомнений: Том Форд – прирожденный режиссер, которого волей судьбы забросило в фэшн-индустрию. Или он сделал этот выбор сам, а теперь, в пятьдесят пять лет (премьера состоялась через считаные дни после дня рождения автора), нашел в себе силы выпрямить искривленную линию биографии.

Форд давно заявлял о намерении оставить моду и заняться кино, но ему не верили. Тем более что при всех успехах «Одинокого мужчины» – номинация на «Оскар», Кубок Вольпи для Колина Фёрта, «Голубой лев» для режиссера – перерыв оказался слишком длинным, целых восемь лет. «Ночные животные» вышли не просто подтверждением серьезных намерений Форда, но почти манифестом. Ведь главная тема фильма – выбор дороги (во всех смыслах). Или чуть иначе: перемена участи и смертельная опасность такой перемены.

В книге Райта Тони, герой романа в романе, мучается, что не увидел вовремя сюжетообразующей развилки – растерялся, дал неизвестным мерзавцам овладеть его машиной, женой и дочерью. Изнасилование и гибель двух женщин, в которых был смысл его жизни, – результат этой слепоты, этого малодушия. Сьюзен,

1. В российском прокате – «Под покровом ночи». – *Прим. ред.*

читательница романа в романе, болезненно вспоминает и собственную развилку: расставание с Эдвардом, кому она предпочла самоуверенного плейбоя Уокера, второго мужа, который теперь ей беззастенчиво изменяет.

В версии Форда (он автор сценария) акценты расставлены иначе. «Реальный» Уокер, которого в книге звали Арнольд, и «вымышленный» Тони вообще потеряли свои профессии: один был хирургом, второй – математиком; в фильме это размыто до нуля. Напротив, о профессии Сьюзен в книге ничего не сообщалось, в фильме же мы узнаем о ней сразу, еще до завязки. Позже выясняется, что Сьюзен – за кадром – училась на художницу, но быстро переквалифицировалась в галеристку. Эдвард, напротив, твердо намерен стать писателем в тот момент, когда его встречаем и мы, и героиня (они вместе выросли, потом надолго расстались, и только теперь, после паузы, завязывается их роман).

На контрасте – попытка совместной жизни неудачливого автора и успешного арт-менеджера – построена интрига картины. Пожалуй, она и важнее, чем криминальная фабула романа Эдварда, триллера с оттенком бульварности о преступлении и наказании. И это для Форда – коммерсанта-дизайнера[2], перешедшего в разряд рискующих художников (он не только собственный сценарист, но и продюсер), – центральный нерв фильма. Еще деталь: в Техас действие перенес именно Форд. Ведь он родом оттуда.

Строгие костюмы от Тома Форда не менее знамениты, чем провокационные рекламные кампании с обнаженной натурой. Простая эффектная контрастность – основа его искусства, ухитряющегося балансировать на грани кича, никогда не переходя за его границу. Предельная эксгибиционистская откровенность в дизайне – и закрытость личной жизни едва ли не застенчивого модельера, живущего в мирном многолетнем браке с одним и тем же партнером. Безупречные манеры джентльмена (его благодарственную речь на чистом итальянском, сказанную со сцены в Венеции по случаю награждения фильма Гран-при, члены жюри слушали открыв рот) – и техасские корни, так явно, чуть ли не пародийно, отраженные в картине. Искусно выстроенный стиль – и голая природа: «Представь себе парфюм с запахом сырой земли!» – восторженно сказал мне о духах Тома Форда более искушенный в этих вопросах коллега. День, усиленный многочисленными фотовспышками, – и ничем не подсвеченная ночная дорога, с которой свернешь на обочину и сам не заметишь.

На этих оппозициях строятся «Ночные животные». Казалось, модный дизайнер мог бы позволить себе сделать фильм заодно выставкой своих костюмов, но эта задача Форду явно неинтересна. Он начинает свою картину с шокирующей комбинации – под

2. В любой его биографии мы прочитаем, как за полгода руководства Gucci в 1995-м он поднял доходы компании на 87 процентов.

«Ночные животные»

сверхсентиментальную лирическую ретромузыку поляка Абеля Коженёвски (похоже, здесь идеальный альянс композитора и режиссера, сотрудничающих второй фильм подряд) мы наблюдаем завораживающе медленный танец обнаженных – не считая кокетливых перчаток, праздничных головных уборов, золотых эполетов или эротичных чулок – женщин. Немолодые, корпулентные, лишенные красоты даже рубенсовских моделей, они ставят такой (кажется, необязательной для сюжета) сценой фильм в категорию R (по-нашему, 18+). Это вызов публике. И загадка. Только ли пресыщенность современным искусством во всем его великолепии и убожестве демонстрирует раблезианский зачин? Только ли изысканную хрупкую красоту Сьюзен – Эми Адамс, отстраненная красавица бальзаковских лет, играет здесь самую неброскую, а потому лучшую свою роль – призваны оттенить эти нагие монстры?

Измененное название картины все-таки не случайно. Форд разоблачает человека во всех смыслах, ловит его слабую фазу – ночную, промежуточную между бессонницей и сном. Потому так зримо оживают образы романа, который Сьюзен читает в постели, где совершенно одинока и испугана собственным воображением. Уродство и трогательность беззащитности в параллельных сценах омовения «выдуманного» героя, у которого убили жену и дочь, и «реальной» героини, убившей лишь свои отношения с мужем не вполне символически: был и аборт его возможного ребенка (еще одна значимая деталь, которой не было в романе-первоисточнике). В обнаженности тела и одновременной материализации фантазма есть вроде бы такая умозрительная проблема, как выбор профессии. Но она вдруг становится вопросом жизни и смерти, а беспощадность слов «я несчастна с тобой» приравнивается к жестокости физического насилия и убийства.

Мужское пространство отдано на откуп литературе. «Ночные животные» – роман Эдварда о мужчине, поразительно похожем на автора. Поначалу у Джейка Джилленхола, уходящего здесь наконец-то с территории пародии (см. нашумевшего «Стрингера»), борода в образе Тони и гладко выбритый подбородок в флэшбэках, где он в роли Эдварда. Потом Тони тоже избавляется от бороды, и возникает знак равенства, а рана брошенного мужа оказывается травмой человека, потерявшего семью и смысл жизни. Женское пространство погружено, как в солевой раствор, в современное искусство: Сьюзен живет в нем, стараясь не высовывать голову наружу. Столкновение с литературой неожиданно выводит ее в измерение реальной, не фантомной боли. Получив в начале фильма толстую рукопись, она первым делом режет палец бумагой (всем известно, насколько болезненный тонкий порез). Другой режиссер не отказал бы себе в удовольствии показать каплю крови, упавшую на белую бумагу рукописи, но вкус и чувство стиля Форда удерживают его от штампа. Боль литературы может обойтись без кричащего визуального выражения.

Точнее, во времени, проявляющем композицию искусства в пространстве. Так должно быть, к этому мы привыкли. Но иллюзорное противопоставление Форд выворачивает наизнанку. Лишь кажется, будто Тони куда-то едет, рассказывая тем самым историю трагедии и последующего отмщения, оно же искупление, а Сьюзен просто валяется на кровати, переворачивая одну страницу за другой. На самом деле литературный мир мужчины сконцентрирован в одной точке, притворяющейся линией. А визуальный мир женщины, наоборот, линейно ведет нас от начальной точки к финальной, не позволяя предвосхитить события или вернуться назад. Книгу можно читать только от начала до конца, никак иначе. Обгон и разворот на этой трассе настрого запрещены. Тони, напротив, начинает свой трансгрессивный путь с необдуманного обгона.

Практически все, с кем вступает в контакт Сьюзен, встречаются в фильме однажды, подчеркивая однонаправленность ее движения к финалу. Муж, который не пришел на вернисаж в начале и уехал в командировку (она еще раз поговорит с ним по телефону, но он уже будет не один, а с любовницей, отрезанный от нее во времени, пространстве и эмоционально). Хаттон (Арми Хаммер), наконец-то по делу использованный картинный актер-красавчик, – ясноглазый мачо с заторможенной мимикой, будто артефакт из музея современного

«Ночные животные»

искусства наподобие мельком показанной в фильме блестящей скульптуры Джеффа Кунца. Светская подруга (Андреа Райсборо, чей ретроприкид неуловимо напоминает другую конфидентку из предыдущего фильма Форда, сыгранную Джулианной Мур) и ее изысканный муж-гей (Майкл Шин), утешающие героиню дежурным: «Дорогуша, ты так успешна!» Мать, светская ксенофобка в жемчугах, уверяющая дочь, что они похожи друг на друга, – колоссальный эпизод Лоры Линни. Ассистентки, охранники, коллеги… все идут мимо, не трогая и не задевая мнимо невозмутимую бизнесвумен. Ее епитимья в том, чтобы пройти путь до финального кадра фактически в одиночку, как случайная посетительница музея в чужой стране, где даже подпись под картиной никак не прочитать.

Предельная откровенность первых кадров картины – ложное обещание: отвлекаясь от тел (объектов выставки), Форд обращает внимание на лица. На невскрытом ящике в галерее написано «Хрупко!», но на самом деле совриск пластичен и неуязвим. Сьюзен презрительно комментирует собственных подопечных: «Совершенный мусор». Окружающие ее люди и в самом деле похожи на инсталляции, будь то обвешанная модной бижутерией подруга или напоминающий гладкого андроида супруг. Увидев коллегу, над лицом которой явно потрудился пластический хирург, с плохо скрытым презрением спрашивает: «Новый доктор?» (та непонимающе отвечает: «Нет, новая стрижка»). И ребенок другой бизнес-партнерши, за которым она дистанционно присматривает через новое приложение в смартфоне, отстраненный, дегуманизированный этой практикой удаленного наблюдения – чем не объект?

Безопасность заключенного в рамку визуального образа страхует Сьюзен, стерилизует ее повседневные переживания, нейтрализует тревогу. Но рукопись «Ночных животных» вырывает ее из

статичного мира искусства в динамичный мир текста. Слово пробуждает спящие эмоции, будто смывает макияж с лица и делает его беззащитным. Так Сьюзен невольно вздрагивает, увидев на стене галереи концептуалистскую картину с огромным словом REVENGE – «отмщение». Разумеется, выясняется, что она купила ее сама. Еще до того, как книга Эдварда открыла ей разрушительную силу слов.

У Тони все наоборот. Линейность сюжета обманчива: лишь кажется, что дорога, по которой он отправляется в первых строчках романа, ведет из пункта А в пункт Б. Встреча с тремя мерзавцами из техасской тьмы закольцовывает движение, превращает в дурную бесконечность: обочина, грунтовка, тупик, мотель, опять шоссе, полицейский участок и снова обочина.

Драма Сьюзен – ее одиночество среди людей; драма Тони – неспособность отгородиться от чужих, которые вламываются в его жизнь и уничтожают ее несколькими движениями. Болезненна сцена очной ставки: Тони пасует перед визуальным образом одного из насильников (образ его так же ранит, как Сьюзен – слово), не узнавая его на фото, но потом находит в себе силы посмотреть в лицо одному из убийц, а еще и второму. На этот раз его не узнают они – он сбрил бороду, изменился. Как понимают зрители, он окончательно перевоплотился из персонажа в своего создателя, безбородого Эдварда. Ад – это другие, занявшие место своих. Тони остается наедине со своим бывшим мучителем в автомобиле, а потом в том самом доме, где были убиты его жена и дочь.

Остается загадкой, хороший ли роман написал Эдвард: очевидно лишь то, как сильно он тронул свою пока единственную читательницу. Ведь претензии на напряженный детективный сюжет развеиваются почти сразу. После трагедии Тони входит в сумеречную зону, где не существует ни времени, ни пространства, все границы зыбки. Его преследуют двое, во сне и наяву: вирильный гопник в усах и бакенбардах Рэй Маркус (неожиданная роль Аарона Тейлора-Джонсона, который, казалось, только что играл нежного юнца Вронского), его темный двойник и антагонист, и персональный Порфирий Петрович – жесткий техасский детектив Бобби Андес (магнетический и карикатурный Майкл Шэннон в неизменной шляпе). Смертельно болен один, второго убивает Тони. Его слепота и случайное самоубийство выглядят почти беспомощным разрешением сюжета. Но на самом деле герой просто исчерпал интригу, и теперь виновный в случившемся остался только один – он. Отсюда суицид. Покружившись на месте, фабула дала дуба.

Тони и Сьюзен мучимы одним и тем же чувством – опустошенностью и угрызениями совести. Но вина Сьюзен в «реальности» останется с ней, тогда как вина Тони в рамках pulp fiction может изжить себя одним выстрелом.

Своему magnum opus, не-опере «Прометей», итальянский композитор Луиджи Ноно дал подзаголовок «трагедия слышания». Предметом анализа в этой музыке становится не только собственно миф о Прометее, но и процесс восприятия этого мифа слушателем. «Ночных животных» можно было бы назвать «трагедией чтения». Сочетание двух сюжетных линий – параллельных прямых, которые таинственным образом несколько раз пересекаются, – дает контрапункт, который лишает однозначности центральных персонажей, ставя под сомнение их мотивы и наполняя фильм неразрешимыми загадками.

Когда мы читаем любой «рассказ в рассказе», от «Тысячи и одной ночи» до «Рукописи, найденной в Сарагосе», то переключаемся с одного текста на другой, с одной реальности на другую: у каждой свой равноправный автор или рассказчик. Не то в кино. Том Форд признает за собой авторство только в части Сьюзен – рваной, ускользающей, смешанной с флэшбэками, беглыми мыслями, случайными впечатлениями, скачущими эмоциями. Часть Тони написана Эдвардом, а увидена глазами Сьюзен. Этот двойной фильтр по сути непроницаем.

Все драматические повороты и склейки – ее воображение. Тони стал аватаром Эдварда из воспоминаний Сьюзен еще до того, как с ним случилась катастрофа. Но и жена Тони, хотя ее играет другая актриса (Айлу Фишер в фильм взяли, кажется, именно из-за сходства с Эми Адамс), поразительно похожа на нее, а дочь Индия (Элли Бэмбер) обладает внешностью дочери Сьюзен и ее мужа Уокера. Две реальности начинают смешиваться, когда рано утром охваченная тревогой героиня звонит своей дочери. Та лежит где-то далеко, обнаженная, в чьих-то объятиях. Точно так же нагое тело убитой Индии валяется на диване в заброшенных руинах, где его находит Тони (в представлении читательницы Сьюзен, которая, однако, не может видеть, где, с кем и как находится ее собственная дочь в момент разговора). Воображаемое и эмпирическое совпадают, пересекаются и расходятся вновь.

Вызывающе красный диван среди развалин, похожий чем-то на уорхоловский диван-губы, пришел в виртуальный мир чтения Сьюзен из ее воспоминаний о роковом разговоре с Эдвардом. Она сказала, что ему не стать настоящим писателем, когда он сидел на таком же – или именно этом? – диване. Есть и другие переклички: автомобиль в сцене предательства, когда Эдвард застает жену

с любовником (тот, на котором увезли жену и дочь Тони убийцы), или те самые толстухи из зачина, мелькнувшие на заднем плане в эпизоде нелегального ареста Рэя. Но важнее этих образов-маячков боль, которую причинила Эдварду его жена Сьюзен. Насилие, на которое пошла она. Именно оно теперь отзывается терзаниями несчастного Тони – заложника и придумавшего его писателя, и вообразившей его читательницы. Ведь «ночное животное» – не только Рэй, но прозвище, которое дал мучимой бессонницей Сьюзен ее тогда еще любящий муж. В романе ее двойник – жертва, но вне пределов романа насилие совершает именно она.

Чтение может быть эскапистской терапией, однако в фильме Тома Форда оно предстает скорее безжалостным инструментом психоанализа, тем более откровенного и честного, чем больше затягивает Сьюзен посвященная ей рукопись. Нанесенная бумагой в начале фильма рана – лишь одна из многих. И самая неглубокая.

Читая, Сьюзен не видит никакого Тони – только Эдварда из ее воспоминаний. Именно поэтому на экране нет никакого Эдварда: только придуманный, вытащенный со страниц книги Тони.

Мотивы Тони, который с чужим пистолетом преследует убийцу своей семьи, сложнее, чем просто месть: ему необходимо разобраться с самим собой, понять, тварь ли он дрожащая, – а для этого необходимо стать убийцей самому, разбудить в себе ненависть, давно замещенную растерянностью. Месть Эдварда гораздо изощренней. Когда-то жена убила их общее будущее: не поверила в его способность стать писателем, отказалась от карьеры художницы, сделала аборт, ушла к другому и вопреки себе самой все-таки доказала, как похожа на свою ненавистную прагматичную мать. Теперь он в ответ сеет в ней надежду на то, что из круговорота бытовой несчастливости (сопряженной с унизительно равномерным успехом) есть выход: возвращение прошлого, новая встреча – уже не случайная, как двадцать лет назад на улице заснеженного Нью-Йорка, а запланированная, сговоренная заранее. «Когда прочитаешь, расскажи, что ты думаешь, вот мой e-mail». На встречу Эдвард не приходит, так и оставшись фантазмом, невидимкой.

Остаются, как в начале, только глаза напрасно ждущей Сьюзен. А где обещанная развязка? Развязки нет. ◆

Андрей Плахов

МИЛЫЙ ФРАНЦ, ДОРОГОЙ АДРИЕН

73
MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
la Biennale di Venezia 2016

«Франц»
Frantz
Авторы сценария Франсуа Озон, Филипп Пьяццо
Режиссер Франсуа Озон
Оператор Паскаль Марти
Художник Мишель Бартелеми
Композитор Филипп Ромби
В ролях: Пьер Нине, Паула Бир, Эрнст Штёцнер, Мари Грубер, Йохан фон Бюлов, Антон фон Лукке, Сирил Клер, Алис де Ланкесен и другие
Canal+, Centre National de la Cinématographie (CNC), Ciné
Франция – Германия
2016

«Франц» – не первый опыт Франсуа Озона в области исторической мелодрамы. Кому, как не этому режиссеру с его вкусом к стилизации, реанимировать салонный жанр. Но такие картины, как «8 женщин», скорее убивают его своей откровенной пародийностью. Зато почти десятилетней давности «Ангел» – крупнобюджетный англоязычный фильм из эдвардианской эпохи – оказался желчной, самоироничной рефлексией о природе массового успеха и о его жестокой изнанке. Героиня, сочинительница популярных книжек, переживала раннюю славу и ее откат так интенсивно, что ухитрилась почти не заметить мировую войну, не говоря о таких мелочах, как отчуждение самого близкого человека. «Ангел» был разыгран в пышной декорации с экспрессивными крупными планами, с преувеличенным выражением эмоций, словно в немом кино эпохи модерна – хотя и с экзотическим буйством цветов.

Озон – один из последних стилистов, обладающих аппетитом к интерьерному, постановочному, костюмному, звездному кино. Но сдержанный, преимущественно черно-белый «Франц» с вытравленным на компьютере цветом питается и другими источниками, тоже уже частично разработанными режиссером. Тихий вуайерист

Озон любит наблюдать за тем, что происходит в кругу семьи, и обнаруживать в идиллическом семейном интерьере скрытые драмы, комедии и трагикомедии. На сей раз, впрочем, идиллия изначально нарушена таким глобальным стрессом, как война.

Молодой француз Адриен (Пьер Нине, в чьем активе образ Ива Сен-Лорана из одноименного фильма), вчерашний солдат первой мировой, едет в страну своих соседей и побежденных врагов. Эстет и пацифист, он оказывается на кладбище немецкого городка, кладет цветы на могилу своего сверстника Франца, пацифиста и франкофила, который с войны не вернулся. Преодолевая естественное отторжение и франкофобию местного населения, Адриен входит в семью родителей покойного и заводит дружбу с его безутешной невестой Анной (восходящая немецкая звезда – чудесная Паула Бир, отмеченная в Венеции премией памяти Марчелло Мастроянни). Эта дружба, перерастающая во влюбленность, продолжается уже на территории Франции – в Париже и Салье – и претерпевает неожиданные повороты.

«Франц» поставлен как вольный римейк антивоенной драмы 1932 года «Недопетая колыбельная» Эрнста Любича, одной из его голливудских картин, где наиболее зримо проступают немецко-еврейские корни классика. В ней все достаточно очевидно: попытка примирения и прощения, любовь мужчины и женщины, зарождающаяся на пепелище. Озон заимствует у Любича и драматурга Мориса Ростана исходную сюжетную линию и почти дословно воспроизводит некоторые сцены: например, когда Анна покупает платье, впервые после гибели жениха собираясь на танцы. Однако Озон строит совсем другую вселенную – гораздо более сложную, турбулентную, парадоксальную.

Отношения Германии и Франции принято характеризовать как отношения враждующих сестер, но это притяжение-отталкивание, эту любовь, чреватую войной, могут воплощать и мужчины. Погибшего немца зовут Франц: имя рифмуется с Францией, страной, которая манила его и заманила в могилу. Черно-белый экран вдруг окрашивается «импрессионистскими» пастельными цветами: мы видим, как Адриен с Францем, два чувствительных юноши, словно два любовника, бродят по Лувру и замирают перед картиной Эдуара Мане «Самоубийца». На самом деле это небольшое, полное трагизма полотно хранится в одном из музеев Цюриха – собрании Фонда Эмиля Бюрле, а в 1919 году, когда происходит действие «Франца», находилось в частных руках. Проданный с молотка на аукционе, «Самоубийца» оказался в коллекции Поль-Дюрана Рюэля, арт-дилера, патрона импрессионистов и художников барбизонской школы.

Но лжет не Озон, а герой фильма, создавая красивую утопию, которая обречена разбиться об окопную реальность. И это не единственный сознательный обман в фильме, герои которого лгут «из высших побуждений» – чтобы не ранить чувства близких или не нарушить табу. В этом смысле нравы в немецком доме скромного врача, где живет Анна, не так уж отличаются от атмосферы элитарной французской

семьи Адриена: там тоже в шкафу свои скелеты и свои сакральные жертвы. Главная же ложь состоит в том, что отцы оплакивают своих погибших сыновей, пьют за их посмертную славу, забывая, что сами послали их на бессмысленную бойню.

Попытка всепрощения и строительства новой Европы наталкивается на незажившие раны и на шовинистический «ветеранский» угар (что немецкий, что французский), показанный во всей красе и актуализирующийся – не прошло и ста лет – сегодня в атмосфере вновь расцветшей ксенофобии и агрессии. Вместе с тем режиссер не склонен к лобовому «разоблачению милитаризма», и даже можно сказать, что он больше сочувствует побежденным – немцам.

На роль отца Франца Озон приглашает актера Эрнста Штёцнера и сравнивает его с Максом фон Сюдовом из фильмов Бергмана. Впрочем, суровость и вселенское отчаяние отца быстро тают под благими порывами Адриена, которого он начинает воспринимать как инкарнацию сына. А Мари Грубер, исполнительницу роли матери Франца, режиссер называет «немецкой Джульеттой Мазиной», то есть вводит своих героев в гуманистический контекст большой европейской культуры. Тут не только кино, но и живопись, и – музыка: ведь Франц, игравший на скрипке, и в этом передает эстафету Адриену. Помимо оригинальной партитуры Филиппа Ромби в фильме звучат Шопен и Чайковский.

Прикасаясь к болезненной немецкой теме, автор «Франца» вступает на территорию, помеченную еще одним крупным режиссером уже нашего времени – Михаэлем Ханеке в «Белой ленте». Не будучи (в отличие от Любича) связан голливудскими англоязычными канонами, Озон снимает первую половину картины по-немецки, вторую по-французски. Это не первый его заход в зону немецкой культуры: в свое время французский режиссер экранизировал пьесу Фассбиндера «Капли дождя на раскаленных скалах». Озона сближают с Фассбиндером не только интерес к бисексуальным сюжетам и любовь к творчеству Дугласа Серка, но также темпы работы: он не останавливается ни на год, ни на минуту. Однако, учитывая более интимный и часто легкомысленный характер многих его фильмов, критика предпочитает называть Озона «французским Вуди Алленом»: весьма поверхностное сравнение.

Франсуа Озон не зря имеет репутацию искусного провокатора, любителя сюжетных обманок, перевертышей, тонких намеков. Все это есть и в новой картине. Так, мы догадываемся, что, вероятно, Франц был бы лучшим партнером для Адриена, чем для Анны. А сам Адриен влюблен не столько в свою французскую невесту Фанни, сколько в ее брата, тоже погибшего на войне. Но все эти намеки отодвинуты на периферию и могут остаться не считанными, в общем-то, без большого ущерба для целого.

Начав как маргинал, Озон быстро вплыл в мейнстрим, но чем дальше двигался в эту сторону, тем больше выходили наружу его травмы

«Франц»

и внутренний надлом. В каждом киноопыте последних лет режиссер стремится вырваться из клаустрофобии однополой любви и из синефильского гетто (связь между этими понятиями давно подмечена). Он снимает фильмы один за другим, почти параллельно, но кодирует их в совершенно разных частотах, чтобы можно было легко переходить из одного диапазона в другой: от интимной драмы к бульварной комедии. Мгновенно переключаясь на другую частоту, Озон, кажется, почти пришел в согласие с собой. Он по-прежнему дурачит зрителя невероятными, циничными и часто искусственными сюжетами, что нисколько не мешает искренности и даже нравоучительности высказываний.

Раздвоение стиля стало принципом, а тень одного фильма рассчитанно падает на другой: так складывается цепь «моральных историй». По сути, перед нами наследник Эрика Ромера, хотя последний при этом заявлении, вероятно, перевернулся бы в гробу. Но, на мой взгляд, это так, и к Ромеру можно добавить других классиков, французских и не только. Озон, если прочертить принципиальную линию его движения («Крысятник» – «8 женщин» – «Ангел» – «В доме» – «Франц»), все больше утверждает себя единственным во французском кино мастером большого авторского стиля, не убитого ни академизмом, ни архаикой.

«Недопетая колыбельная» – не самое совершенное и знаменитое из творений Любича, и современному режиссеру удается не ударить перед ним лицом в грязь. Труднее оказывается для Озона выдержать неизбежное сравнение с «Жюлем и Джимом» – шедевром Франсуа Трюффо, первым фильмом, где война показана как символическая проекция частной жизни в декадентской Европе. Однако Озон и тут удерживается на коне, давая элегантный парафраз немецко-французского любовного треугольника. Стиль «Франца» не законсервирован, объемен, он дает выход в широкое пространство вопросов, которые ставят история общества и история культуры, а также их современное состояние. ◆

Вадим Рутковский

НОВЫЙ КАТАЛОГ

Параллельные программы

«Дни Венеции» – секция Венецианского фестиваля, которая хоть и эксплуатирует в своем итальянском названии Giornate degli autori волшебное слово «авторы», но ориентируется на более или менее дружелюбное к зрителю жанровое кино. В «Днях» есть основная программа и несколько специальных сеансов, посвященных, как правило, документальному или относительно неформатному кино. Официальное жюри не слишком звездное, состоит из дистрибьюторов и чиновников; председатель (в этом году им был канадский мастер эстетского, провокационного, часто политического и еще чаще порнографического гей-кино Брюс Лабрюс) вручает одну награду, сопровождающуюся премией 20 тысяч евро наличными. Деньги делятся между режиссером и прокатчиком, обязанным использовать сумму на международный промоушн фильма. Программу формирует бессменный кураторский дуэт – генеральный директор Римского кинофестиваля, он же организатор «Дней Венеции» Джорджо Госетти и его заместитель Сильвен Озу. Формат «Недели критики» четче: здесь только дебюты, семь – по количеству дней недели – плюс фильмы открытия и закрытия; победитель определяется по итогам зрительского голосования. В 2016-м на посту арт-директора секции дебютировал Джон Надзаро, расширивший основную программу коллекцией свежих итальянских короткометражек, причем в дополнение к фильму открытия (о котором позже) прошли «Паяцы», маленький фильм семидесятисемилетнего классика Марко Беллоккьо.

Это, так сказать, присказка – фрагменты регламента, дальше полагается быть сказке – анализу концепций и тенденций, проявленных, зафиксированных, открытых параллельными смотрами. Но с этим сложно. Можно, конечно, напридумывать черт-те чего, только

какой прок от смысловой эквилибристики? Явный концепт есть только в основном венецианском конкурсе (в 2016-м, если определять грубо, это рождение – точнее, Рождение – людей и миров), даже «Горизонты» у Альберто Барберы всего лишь случайный набор картин, по разным причинам не попавших в главный конкурс. «Дни Венеции» программно эклектичны, и любая попытка придумать общий знаменатель двенадцати фильмам официальной программы и семерке спецсобытий обречена на провал. То же с «Неделей критики», если, конечно, не использовать такое бедное обобщение, как ориентация всех семи новичков-везунчиков на формальный стилистический эксперимент. Сойдемся на том, что обе секции просто пополнили бесконечный каталог фильмов с фестивальной орбиты, и попробуем рассортировать это пополнение не в банальном алфавитном порядке, а по вечным, что ли, темам, к которым обращаются режиссеры всех возрастов и национальностей. Также гарантированно, как ежегодный Венецианский фестиваль на исходе лета.

1. Юность

Неиссякаемый источник творческого вдохновения, часто действительно живительный. Вот победитель «Недели критики» – колумбийский опус «Никто» (Los nadie) Хуана Себастьяна Месы, легкая и лаконичная хроника будней припанкованной молодежи, трех пацанов и двух девчонок из Медельина, города, прославленного наркокартелем. Впрочем, никакой нарочитой социальной остроты в кадре нет; самая серьезная проблема у одного из героев возникает при встрече с местными гопниками, и это длина волос; самая большая мечта – совместное путешествие в не слишком далекие края. Кино, подкупающее любительской необязательностью, снято за семь дней и две тысячи долларов – его победу можно трактовать как триумф супернезависимости и программного творческого пофигизма. Хотя были в довольно сильной (что для «Недели критики» обычно нехарактерно) программе и дебютанты поувереннее.

Мой личный фаворит тоже про юность, а также наглость и радость – «Розыгрыш» (Prank) квебекского дебютанта Венсана Бирона. Где-то в середине фильма случается пронзительная романтическая сцена: девочка и безответно влюбленный в нее мальчик бегут сквозь лес, взявшись за руки. Но, чтобы вы поняли всю пронзительность и оригинальность эпизода, надо пояснить: девочка только что покакала на капот автомобиля (это розыгрыш, один из многих, забава веселых юных отморозков), а мальчик спас ее от преследователя – владельца автомобиля, – вырубив того, словно квотербек. Из диких – и дико смешных при всей их первобытной простоте – выходок городских подростков фильм в основном и состоит. Есть еще упоительные, с использованием комиксов, пересказы бульварной киноклассики 1980-х – «Хищника», «Кикбоксера», «Горца» и «Крепкого орешка». Есть драматургическая лихость, благодаря которой про каждого потерпевшего от шутников

мы успеваем за считаные секунды узнать много интересного. Короче, сногсшибательный и совершенно имморальный фильм про то, как легко быть молодым, как хорошо быть хулиганом. Но зрителей, проголосовавших за травоядное «Никто», разнузданный юмор «Розыгрыша», видимо, смутил – с пресс-показа, например, несколько человек сбежали, не скрывая возмущения. На одной из проказ героев я сам едва ли не постеснялся смеяться – когда ребята вломились в супермаркет, изображая жертв детского церебрального паралича. Дело в том, что в первом ряду в инвалидном кресле сидел завсегдатай Венецианского фестиваля, человек с настоящим, а не сымитированным ДЦП. Но он-то громким хохотом и дал индульгенцию смеху.

Ровно на противоположном полюсе другой дебют – участник «Дней Венеции» исландский фильм «Каменное сердце» (Hjartasteinn) Гвюдмюндюра Аднарна Гвюдмюндссона – про деревенских подростков, которые ни на чем, кроме секса, сосредоточиться не способны (благо время летнее, даже в школу ходить не надо, только воспитанием чувств и занимайся). Странное и не слишком приятое ощущение, что тридцатичетырехлетний режиссер проецирует на своих пятнадцатилетних героев собственный возрастной опыт экзистенциальных обломов. Вот Ларри Кларк когда-то дебютировал в кино «Детками», разменяв шестой десяток, – и в них, при всех взрослых закидонах, было исключительно тинейджерское отношение к сексу, еще не отягощенному бременем отношений. А куда более молодой Гвюдмюндссон придерживается совсем иной – тоскливой интонации. Может, климат виноват?

2. Политика

Без нее, особенно в наши конфликтные времена, никак. И даже симпатизирующие жанровому кино «Дни Венеции» неожиданно выбрали фильмом открытия док «Шоу войны» (The War Show), микс личного дневника и ликбеза европейской публики по поводу событий в Сирии (этот фильм в итоге получил и приз официального жюри). Сирийская радиожурналистка Обайда Зитун (помощь в создании фильма ей оказал сорежиссер датчанин Андреас Дальсгор) вспоминает недавнюю историю своей (уже, кажется, несуществующей) страны и своих (в большинстве уже уничтоженных режимом Асада) друзей, разбивая рассказ на семь глав: «Революцию» сменяют «Репрессии», «Сопротивление» сталкивается с «Осадой», «Воспоминания» ведут к «Линиям фронта». Последняя глава – «Экстремизм»; по убедительно звучащему мнению Зитун, экстремизм породила именно преступная власть Асада. Самые страшные кадры – те, где Зитун монтирует показанные вначале любительские съемки друзей и мертвые лица тех же людей, распластанных во дворах тайных тюрем. Но в эпилоге Зитун совершает чудо – находя надежду в ситуации, где ее, кажется, и быть не может. Не просто так фильм попал в секцию, очень дружелюбно настроенную к зрителю.

«Шоу войны», режиссеры Обайда Зитун, Андреас Дальсгор

В «Неделе критики» заметно прозвучал «Барабан» (Tabl), черно-белый сюрреалистический нуар о повседневном ужасе существования в современном Иране. В один ненастный день помятый человек приносит в офис главного героя пакет с неизвестным содержимым – визит запускает цепочку загадочных и жутких событий. Снят «Барабан», само собой, с французскими продюсерами, на премьере режиссера, иранского курда Кейвана Карими, быть не могло: в октябре 2015-го он был приговорен к шести годам заключения и 223 ударам плетью за оскорбление ислама, в феврале 2016-го кассационный суд смягчил приговор до года, в настоящий момент Карими находится под домашним арестом. Его далеко не совершенный, мутный фильм напоминает то изощренный вгиковский этюд по операторскому владению светом и тенью, то символическую графоманию времен перестройки. Однако цепляет, тревожит и остается в памяти не только, собственно, политической бескомпромиссностью, но и ее облачением в витиеватую кинематографическую форму.

Похожую, но не столь политически ангажированную модель обращения с реальностью выбирает и тунисский дебютант Ала Эддин Слим. Его бессловесный фильм «Последний из нас» (Akher Wahed Fina) обманчиво начинается как история нелегального эмигранта и незаметно превращается в поэтическую и почти бессюжетную сказку о бесконечной одиссее, блуждании человека в природном пространстве. Международное жюри дебютов, возглавляемое итальянским актером и режиссером Кимом Росси Стюартом, вручило «Последнему…» свою награду – Leone del Futuro, премию имени Дино Де Лаурентиса.

В программе «Дней Венеции» показал «Дорогу в Мандалай» (The Road to Mandalay) бирманский режиссер Миди Зед (Midi Z): у него жесткость социальной драмы и романтическая красота существуют в совершенно невероятном симбиозе. Миди Зед, будучи

«Дорога в Мандалай», режиссер Миди Зед

честным хроникером своей несчастливой родины, всегда находил неожиданный контекст: так его Poor Folk – о бедах бирманских нелегалов в Бангкоке – был вдохновлен коротким рассказом Толстого «Бедные люди». Героиня «Дороги…» тоже бежит из Мьянмы (так теперь называется Бирма) в Бангкок, тратит почти все заработанные гроши на тщетные попытки раздобыть паспорт, упрямо не отвечает на трепетную влюбленность соотечественника, но ради ста пятидесяти тысяч тайских бат готова пойти в секс-бизнес: и в сцене ее грехопадения Миди Зед проявляет себя по-настоящему выдающимся режиссером, разрывая пусть поэтический, но все же реализм повествования дикой сюрной сценой с гигантским вараном.

3. Проклятые поэты

К таковым еще недавно было бы справедливо отнести филиппинца Лава Диаса, но после «Золотого леопарда» в Локарно-2014 и «Золотого льва» в Венеции-2016 никто не рискнет назвать его непризнанным и отверженным. Зато в «Неделе критики» – роскошная ода рок-маргиналиям «Поющие на кладбище» (Singing in Graveyards), дебют малайзийца Брэдли Лью, в котором Диас играет смачную роль второго плана жуткого матерщинника Пола. А в главной – легенда филиппинского рока Пепе Смит, сыгравший заклятого неудачника, имперсонатора вымышленной рок-звезды Джоя Смита, питающегося одним шоколадным пудингом и тщетно пытающегося заполучить собственную минуту славы.

Настоящий проклятый поэт – безусловный герой «Дней Венеции» итальянский режиссер Пиппо Дельбоно, чью кинематографическую деятельность невозможно отделить от театральной. Каждый фильм Дельбоно напрямую рифмуется со спектаклем. Показанное на спецсеансе «Евангелие» (Vangelo) – неотъемлемая часть дилогии, начатой

«Мирская девушка», режиссер Марко Даниели

одноименной театральной постановкой (ее, кстати, показали на двух крупнейших российских фестивалях – петербургском «Балтийском доме» и московском NET). Все работы Дельбоно – откровенные исповеди, но эта кажется самой интимной, почти непристойной, хотя формально в кадре нет ничего, что могло бы присвоить фильму ограничение строже «12+». Разыгранное актерами театральное «Евангелие», которое посещает обеспеченная публика, режиссер счел слишком буржуазным и, дабы вернуть теме чистоту, а себе смысл жизни, отправился в лагерь беженцев из Африки и Ближнего Востока, чтобы разыграть тот же религиозный сюжет с нелегальными эмигрантами, ожидающими решения своей судьбы. Ручная камера Дельбоно предельно близка к актерам-добровольцам, она рассматривает их лица и тела, почти лаская, за кадром отчетливо слышно прерывистое возбужденное дыхание режиссера, находящего в смуглых застенчивых героях не одно только творческое, но и эротическое вдохновение. И в этом ракурсе Дельбоно выглядит идеальным исполнителем роли в другом фильме – участнике «Дней Венеции» – драме Марко Даниели «Мирская девушка» (La ragazza del mondo). Героиня этой картины отваживается расстаться с семьей и выйти из религиозной секты свидетелей Иеговы ради страстной любви. Дельбоно играет старшего жреца, в одном из эпизодов бесстыдно допрашивающего девушку на предмет ее сексуальной жизни. Стеснение несвойственно и его собственному фильму.

4. Феминизм

Без стеснения работает и словенский режиссер Хана Юсич, автор нескольких заметных короткометражек, чей полнометражный дебют «Не смотри в мою тарелку» (Ne gledaj mi u pijat) показали «Дни Венеции». В отличие от своей ровесницы из «Мирской девушки», Марияна не связана религиозными догмами, но свободной ее жизнь

«Свора любви», режиссер Бен Янг

тоже не назовешь: ее сковывают вериги семьи, цепи изматывающего долга перед стареющей матерью, парализованным отцом и психически неполноценным братом-нахлебником. У Юсич жесткий режиссерский взгляд: о личном, в первую очередь сексуальном, самоопределении героини, превращении женщины из объекта в субъект она говорит без сантиментов, обиняков и «кружев», привычно ассоциирующихся с «девичьим» кинематографом.

Но и ей далеко до британской актрисы и сценариста Элис Лоу, чья черная комедия открыла «Неделю критики». Оригинальное название Prevenge, соединяющее pregnancy и revenge, можно перевести как «Беременесть». Беременная героиня (беременность не бутафорская, Лоу сама отважно сыграла главную роль, находясь на седьмом месяце) мстит за погибшего отца будущего ребенка, составляя список смертников. Лоу, известная в первую очередь по работе с Беном Уитли, взяла у своего наставника лучшее – одержимость в намерении идти по темной стороне. Не забыть и сильное метафорическое сопоставление двух прямо противоположных разрезов – пуповины и альпинистского троса: одно сопутствует рождению, другое – смерти.

5. Насилие

О нем – не явном, но разлитом в воздухе, прочно поселившемся в частных страхах и общественных слухах о новой вылазке вооруженных бандформирований, – колумбийский фильм «Все относительно» (Pariente) Ивана Гаоны («Дни Венеции»). Завершивший «Неделю критики» дебют независимого американца Ксандера Робина «Мы ли не коты» (Are We Not Cats) – американские горки из хоррора, ромкома и мамблкора. Герой со сложным именем Элиезер (определенно сын эмигрантов из России – старик отец с хитрой ухмылкой поет советскую песню) в одночасье остается без подруги, работы и дома, зато

«Полина», режиссеры Валери Мюллер, Анжелен Прельжокаж

с неврозом и надеждами. Встреча с равно прекрасной и ужасной незнакомкой приводит к самой непривычной экранной love story, в которой тошнотворных деталей не меньше, чем романтических.

Эротические игры героев «Котов», замешанные на легком членовредительстве по взаимному согласию, – пустяк по сравнению с насилием, пропитывающим самый сильнодействующий фильм «Дней Венеции», дебют австралийца Бена Янга (не спутайте с полным тезкой – автором стеклянных скульптур из Новой Зеландии) «Свора любви» («Гончие любви», Hounds of Love). Драма об отношениях матери и дочки, но в обертке жуткого садистского триллера. А еще (тут уместно вспомнить, что когда-то именно в программе «Дней Венеции» прошла премьера «Груза 200» Алексея Балабанова) тот редкий фильм, что заставляет взглянуть на происходящее и глазами жертвы (старшеклассницы, оказавшейся не в то время не в том месте), и глазами ее мучителей (супружеской пары, использующей плоть похищенных школьниц для стимуляции собственных чувств).

6. Секс

Без него, как и без насилия, в кино никуда. Правда, неопуританство настигает, кажется, не только Россию; сексуальных аттракционов сегодня немного, марку держат разве что либертены французы. Дебют Жерома Рейбо «Дни Франции» (Jours de France) среди самых свежих, смешных и странных работ года. Все начинается в Париже: посветив фонариком в лицо спящего любовника, Пьер Тома (Паскаль Серво – любимец маргинального французского гения Поля Веккиали) без объяснений покидает город и отправляется в бесцельное путешествие по родной стране. Бойфренд Поль – следом. Все люди на их пути – чудаки и чудачки, с присвистом и тараканами, один другого диковиннее (и гомосексуализм героев здесь тоже часть глобальной мировой странности,

маркер причудливого поведения). Из череды коротких встреч выходит и фривольная комедия секса и абсурда, и интеллектуальная игра, культурно-географический трип, из которого об административном делении Франции, ее поэтах и художниках можно узнать больше, чем из путеводителя.

7. Вне форматов

Почти всякий фильм, не важно, талантливый или так себе, напоминает о чем-то ином. Но, к счастью, бывают и исключения, фильмы-сюрпризы, обманывающие ожидания. Из таких премьера в программе «Дней Венеции» «Полина» (Polina, danser sa vie), двойной режиссерский дебют документалиста Валери Мюллер и ее мужа, знаменитого хореографа Анжелена Прельжокажа. Трейлер и синопсис настраивают на умилительную байку о русской девочке («папа – грузин из бедной семьи, мама – сибирячка»), мечтающей стать балериной: академия танца профессора Божинского, штурм Большого, попытка сделать карьеру за границей. Прельжокаж в России и гастролировал не раз (даже со скандальным «Благовещением», заставившим православную общественность выставить пикеты), и работал (сезон-2010/2011 в Большом открывал его спектакль «А дальше – тысячелетие покоя»). Снять фильм о русской танцовщице – почему бы и нет? Но не о таком фильме мы фантазировали. Может, Мюллер и Прельжокаж просто не знают, как снимать кино, – и прекрасно: пусть отдельные сюжетные линии превращаются в пунктир, проглатываются и проматываются – получается нечто летящее, стремительное, из Москвы, где Большой – лишь маленький эпизод, в Экс-ан-Прованс, из Экса в Антверпен, даже не то чтобы в «погоню за мечтой», просто тело работает, как новый мотор, и не способно пребывать в покое. В поведении главной героини нет расчета, она похожа на инопланетянку. Такими же иррациональными выглядят и действия режиссеров, отказавшихся в итоге даже от некоторых эпизодов-связок, уцелевших только в трейлере – ради скорости и ритма. Как в комиксе – а в основе фильма и лежат комиксы Бастьена Вивеса, с которым Прельжокаж решил сотрудничать в Эксе после показа своей «Белоснежки». В кино этот спектакль ставит хореограф Лирия Эльсаж – альтер эго Прельжокажа сыграла Жюльет Бинош. Роль Божинского досталась Алексею Гуськову, которого во Франции, кажется, полюбили: даже «Находку» в прокат выпускали. Мать Полины играет Ксения Кутепова, а саму Полину – выпускница Вагановской академии Анастасия Шевцова, проходящая тот же путь, что и героиня: от классического танца к раскованной телесной импровизации. В этом – с какой стороны ни взгляни – неформатном фильме нет и намека на совершенство, и путь в основной конкурс Венеции ему был заказан. Но по мне, стихийность и непредсказуемость «Полины» ценнее многих мертвых «стандартов качества», которым забронированы места на больших фестивалях. Хорошо, что на каждом из них есть место параллельным программам. ◆

Марина Латышева

ДОРОГА УХОДИТ ВДАЛЬ

73
MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
la Biennale di Venezia 2016

«Плохая партия»
The Bad Batch
Автор сценария, режиссер
Ана Лили Амирпур
Оператор Лайл Винсент
Художник Брендон Тоннер-Коннолли
В ролях: Киану Ривз, Джим Керри, Джейсон Момоа, Джованни Рибизи, Диего Луна, Сьюки Уотерхаус, Йолонда Росс, Эмили О'Брайан, Джейн Трка, Саншайн Ли и другие
Annapurna Pictures, Human Stew Factory, Reel Chefs Catering, Vice Films
США
2016

«Плохая партия» американки иранского происхождения Аны Лили Амирпур – редкая по изяществу и фантазии история любви, напичканная наркотиками, отрезанными и съеденными человеческими конечностями, попхитами 80-х, 90-х и риторикой Дональда Трампа. Эта история, заканчивающаяся внезапно и ничем, критику разочаровала. Персональный драйв автора, ее желание следовать стилю, а не канону, легко было принять за неудачу.

Полнометражный дебют Амирпур «Девушка возвращается одна ночью домой» два года назад стал сенсацией. Сразу после премьеры вдохновленное профессиональное сообщество стало ждать ее второй фильм. «Плохая партия» получила спецприз венецианского жюри, но пресса была кислая. Лейтмотив рецензий: «Ну что ж, подождем третью картину». Разумеется. Но второй опус Амирпур не менее важен, чем ее сокрушительный дебют.

Первые кадры «Плохой партии»: девушка в пустыне идет вперед, вдаль, до ближайшего брошенного автомобиля, и присела отдохнуть или потосковать, возможно, о прошлом. Вокруг Техас, превращенный американскими властями в территорию, куда ссылают всякий людской сброд. Место, где не действуют государственные

«Плохая партия»

законы, обитатели предоставлены сами себе, не находят защиты американской юрисдикции. Девушку зовут Арлин (британская модель Сьюки Уотерхаус). Почти сразу она попадает в лапы охотников из колонии (поселения) под названием Мост. Колонисты живут среди останков самолетов. Блеск их кожи, игра мускулов напоминают выставку достижений мясной промышленности. Эти качки поедают людей, охотятся на случайных путников. Каннибалы привяжут Арлин к пеньку, планируя постепенно извести ее на жаркое, деловито отпилят ее руку, ногу, приготовят и съедят. Есть тут и маленькая девочка-каннибалка, которая, скорее всего, не впервые пробует человечину. В полном соответствии с цитатой из великой советской книжки «Дорога уходит вдаль» Александры Бруштейн, о которой Амирпур, конечно, не слышала и не услышит никогда, эти персонажи существуют по принципу «Ребенок должен кушать. Есть у отца работа или нет – разве ребенок виноватый, ребенок должен расти».

Простые житейские хлопоты и забота о детях, патриархальный мир в постапокалиптическом пространстве – вот что теперь интересует Амирпур. Энергичная главная героиня без ноги, без руки ухитрится «оседлать» скейт и сбежать, но попадет в другую коммуну – Комфорт, в толпу грязных романтиков, ценителей сладкой иллюзии, кормящихся чем бог пошлет и наркотиками, которые на торжественных рейвах раздает своей пастве местный лидер (Киану Ривз).

Приделав себе деревянный протез ноги, Арлин останется в Комфорте, но, присматриваясь к пустыне, однажды совершит вылазку, чтобы похитить ту самую девочку-людоедку и доставить ее в свое новое обиталище. О ребенке тут будут печься беременные красавицы с автоматами наперевес, великолепная охрана лидера сообщества. На поиски ребенка отправится отец (Джейсон Момоа), человек еще более мясистый, чем другие колонисты Моста, но душевно тяготею-

щий к возвышенному – все свободное время он посвящает рисованию и довольно скептически относится к товарищам-каннибалам.

Если начать разбираться с постапокалиптикой «Плохой партии» – а именно так фильм анонсировали, – то лукавство режиссера очевидно. Амирпур действует между жанровыми определениями и немножко мимо них. Ее фильм в равной степени и антиутопия, ведь речь идет о новом социальном устройстве, подавляющем человека, а лишних людей буквально выбрасывающем на помойку. При этом важнейшее структурное отличие антиутопии от утопии состоит в том, что в утопии нет конфликта с той реальностью, которую предъявляет автор. Антиутопия же на таком конфликте настаивает. Но некоторые авторы ухитрялись нарушать подобные правила. В свое время Иван Ефремов втиснул именно конфликтность в описание прекрасного мира будущего («Туманность Андромеды»). Амирпур, напротив, обошлась в «Плохой партии» без стандартной антиутопической борьбы личности с глобальной удушающей системой. Момент встречи людей, их внезапная близость интересуют ее гораздо больше. Ни бесчеловечные законы существования Моста, ни столь же фашистская по своей природе эскапистская система Комфорта Арлин не устраивают, и она выбрала свой, «третий» путь. Хотя об устройстве этого мира, о причинах его возникновения, о критериях, по которым тут людей определяют в отбросы, зритель толком ничего не узнает, а герои все же не повлияют на судьбу этой новой реальности.

После венецианских показов американские рецензенты увидели в «Плохой партии» политический подтекст, писали о рифмах с предвыборными тезисами Дональда Трампа. Фильм показался критикам проекцией того мира, который мог бы возникнуть в Америке после прихода подобного лидера к власти. Режиссер от любых параллелей не то чтобы открещивалась, но уверяла, что замысел возник у нее еще до того, как Трамп вступил в президентскую гонку. И разъяснила, что страшный образ современного или будущего общества не входил в ее планы, и это тоже вызвало обиду журналистов.

При желании в «Плохой партии» можно найти вполне универсальную гуманистическую идею: даже в таком социально-политическом мраке человек все равно тянется к прекрасному. Каннибал рисует птичек и свою дочку, дочка любит ласкать кролика, жители Комфорта спасаются в своих иллюзиях. Героиня, наглотавшись наркотиков, любуется звездами. Это, к слову, и спасло ее от гнева каннибала, который углядел в глазеющей на небеса похитительнице ребенка родственную душу. И даже пошел на компромисс, изменил своим кулинарным предпочтениям – в новой эрзац-семье он жарит дочери и Арлин не человечину, а кролика.

Но Амирпур, кажется, не интересуют даже и такие перемены. Она не жаждет никого воспитывать, ее волнует сама жизнь, ее ландшафты и повороты, дыхание пространства на экране. Ее дебютная «Девушка возвращается одна ночью домой» замечательно сочетала

темную красоту вампирских фильмов, строгость иранской «новой волны» и блестящую киноосведомленность – стиль режиссера-новичка описывали как микс Линча, Джармуша, Тарантино. После «Плохой партии» к этому перечню имен добавились Николас Виндинг Рефн, Джордж Миллер, Хармони Корин, а также странные хиты из прошлого типа «Шестиструнного самурая» Лэнса Манджиа. Гиковское обаяние ее фильмов связано именно с изображением и звуком. Черно-белая «Девушка...» или насыщенно яркая «Плохая партия» – холод монохромного сумрака как бы иранского города («Иран» снимали в пригороде Лос-Анджелеса) ощущается кожей зрителей точно так же, как жаркая рябь пустошей Техаса (аплодисменты оператору Лайлу Винсенту). И продуманное воздействие на слух: будь то вампирская атака под музыку Radio Tehran (иранская The Cure) или отрезание конечности под оптимистическое All that she wants от Ace of Base. Режиссер признавалась, что как только идея фильма приходит ей в голову, она тут же примерно понимает, какая ей понадобится музыка. Саундтрек – первое, о чем она размышляет, задумывая новую историю.

Амирпур способна приносить в жертву качество и цельность сценария, но при этом умудряется создавать отличные образы для слегка заматеревших звезд. Ее интересует даже не актер, а его служение самому по себе кино. Персонаж Джима Керри, бродяга с тележкой из супермаркета, появляется в «Плохой партии», кажется, лишь для того, чтобы лишенная необходимых частей тела Арлин добралась из пункта А в пункт Б. Но сам Керри, почти неузнаваемый, к тому же играющий немого персонажа, выглядит в этой роли роскошно и по-новому. Киану Ривз играет своего героя из «Матрицы», пусть и очень изменившегося и изменившего мнение относительно цветных таблеток. Авторская ирония по поводу этого персонажа полна нежной любви к «Матрице» и ее влиянию на кинематограф нулевых. Амирпур легко завершает свое кино там, где режиссеры посолиднее нашли бы повод выгодно развернуться в другую сторону. Юная и очень одинокая вампирша встречала парня, думала, что он тоже вампир, а он просто-напросто нарядился на Хеллоуин. На этой недоговоренности ее кино и заканчивалось. Точно так же внезапно и по первому ощущению обидно обрывается «Плохая партия» – спонтанным сближением двух персонажей, которые до сих пор друг друга не видели, хотя рука и нога одного из них, не исключено, пошли на корм второму из них. Амирпур упорно дважды снимает не историю любви, а историю начала истории любви, историю случайного эпизода на дороге, встречу людей при самых странных обстоятельствах. А уж в том, что касается создания немыслимого экранного антуража, равных Амирпур в ее поколении мало. Интересно, будут ли считать неудачей ее третий фильм, если и в нем она попытается с привычной ловкостью поймать именно момент, а не рассказать историю? ◆

Елена Стишова

СЕМЬЯ И ШКОЛА

Карловы Вары-2016

«Интимное освещение», режиссер Иван Пассер

В отличие от большинства предыдущих, 51-й Международный фестиваль в Карловых Варах открылся не голливудским блокбастером, не коммерческим хитом, а архивным (уже!) шедевром Ивана Пассера, его игровым дебютом 1965 года «Интимное освещение».

Оцифрованный вариант представлял сам режиссер, приехавший по такому случаю из Калифорнии, куда эмигрировал в 1969-м после подавления Пражской весны.

Один из зачинателей чешской «новой волны» снял черно-белую картину в стиле documentary с актерами-непрофессионалами, своими друзьями, музыкантами, как и он сам, по первому образованию. Историю легко рассказать в нескольких словах, да только вся фишка в том, *как* она рассказана. А это надо видеть. Встреча давних и близких друзей в простом загородном доме – один из них живет здесь с семьей, а другой приехал со своей девушкой, много моложе его. Друзья музицируют, отрываясь лишь на разговоры и неспешные трапезы за большим семейным столом. Вот и все. Но каждый кадр посылает в зал кванты душевной гармонии

«Не лучшее время моей жизни», режиссер Саболч Хайду

и радости бытия, чего уже не бывает ни в современном кино, ни в реальности, утратившей подобное мироощущение. Объяснить, как такое могло быть в Чехии, задавленной социализмом советской выделки, я не берусь, да и вряд ли можно рационализировать состояние рая, в котором пребывают все обитатели деревенского дома. Словом, «нет объяснения у чуда, и я на это не мастак».

Этот первый фестивальный просмотр включил и во мне «интимное освещение», нечаянно, но властно навязав ракурс восприятия последующих фестивальных фильмов.

В Карловых Варах будто по предварительному сговору во многих программах, в том числе и в конкурсной, собрались картины, действие которых происходит в семейном кругу. Да и Гран-при «Хрустальный глобус» и приз за лучшую мужскую роль (режиссер, он же исполнитель главной роли Саболч Хайду) достался венгерскому фильму «Не лучшее время моей жизни», где под одной крышей не по своей воле оказались семьи двух сестер. Хозяевам дома пришлось принять нежданных гостей – семью, уехавшую было в Шотландию в поисках лучшей жизни, но вынужденную вернуться ни с чем. Жизнь на чужбине не заладилась, а родной дом продан, жилье предстоит купить. Приходится жить на чемоданах, втихомолку переживать семейную неудачу, искать виноватых и вытаскивать себя из депрессии. Буря чувств растушевана в бытовых околичностях, минимизирована режиссерским решением, отсылающим к Бергману и к Чехову. Все действие происходит в интерьере дома, ни единого экстерьера – радикальный режиссерский жест вырывает фильм из социального контекста и переводит сюжет в лоно экзистенциальной драмы. И лишь в финале режиссер утешит нас иллюзией хэппи энда. Уютно звякают столовые приборы, скрипят дверцы буфета – женщины накрывают на стол для большой семейной трапезы.

Немецкая психологическая драма Свена Таддикена «Настоящее блаженство», напротив, выводит на первый план то, что обычно стыдливо скрывается. В маленькой семье, где нет детей, нет любви, да и достатка, судя по интерьеру, тоже нет, жена страдает депрессией. Ей кажется, что Бог оставил ее. Замученная героиня решается на тайный визит к психоаналитику. Навсегда испуганная суровым мужем, плохо одетая дурнушка становится любовницей своего врача. Традиционный сюжетный ход искупается актерской игрой Мартины Гедек, звезды фильма «Жизнь других», обладателя «Оскара», и трактовкой образа психоаналитика в духе евангельского «врачу, исцелился сам!». Жизнерадостный метросексуал оказывается глубоким депрессантом, пытающимся выйти из депрессии с помощью нетрадиционного секса с парнями по вызову. А спасает его эта самая пациентка – женственностью, неискушенностью и добротой. И возрождается сама.

Авантюрный сюжет с психоаналитиком, вмонтированный в конвенциональную семейную историю, возводит этот «случай из жизни» не к бог знает какой оригинальной, но гуманистической идее: про то, что спасение каждого – в спасении другого.

Семья может быть идеально правдивым индикатором актуальных общественных настроений, как показал в документальном фильме «Родные» Виталий Манский. Режиссер начал с того, что отправился навестить маму – во Львов, откуда сам родом, а потом проехал по Украине через Одессу и Киев до самого Донбасса, встречаясь с тетушками, кузенами и кузинами. Семейный портрет на фоне политического раздрая в Украине после узурпации демократических завоеваний Майдана нынешней властью изумителен тонкостями в передаче оттенков родственных отношений. Тут есть близость близких, а эту материю невозможно сымитировать. Вот что рождает полное доверие ко всем персонажам, к тому, как они реагируют на вопросы режиссера, который для них прежде всего свой, родной человек. Строго говоря, жанр фильма – эпический репортаж. Чаще всего съемка идет во время застолья, камера незаметна, мизансцены спонтанны. Помимо риторики активно работает бытовой фон. Родня Манского поживает неплохо и ой как не хочет погружаться в политику, толковать о ней, называть правых и виноватых. И что слова, когда племянника призывают в армию постоять за незалежну Украину?!

Из всей большой семьи только севастопольская тетушка вполне себе экстремистка. Она активно участвует в антиукраинских митингах, но семья, сын в том числе, не поощряет ее.

В сухом остатке уверенность в том, что в Украине как жили, так и живут гостеприимные люди, расположенные к русским соседям – вне официальной политики и вне экспансии СМИ. Фильм «Родные» по определению – в жесткой полемике с российским телевидением и печатными изданиями, разжигающими вражду между еще недавно братскими народами. Последовательно не политический проект

Манского имплицитно бросает вызов журналистам, искажающим реальность согласно заказным концепциям.

Что бы ни говорили о кризисе семьи как устаревшего патриархального института, «ячейка» все еще остается универсумом, в котором отыщется вся мировая конфликтология и проблематика.

Драма Кристиана Мунджу «Выпускной» (приз за режиссуру Каннского МКФ нынешнего года), показанная в программе «Горизонты», вроде бы заточена на проблемы главного героя, отца выпускницы и уважаемого в городе врача. История про то, как человек, дорожащий своей репутацией, неумолимо ее теряет, стараясь организовать для дочери гарантированный аттестат с баллом, необходимым для поступления в институт. А на втором плане живет давняя и уже привычная, как домашние тапочки, драма: у главы семьи есть молодая любовница, об этом знают и с этим мирятся и жена, и дочь. Да и весь городок, похоже, в курсе дела. Но репутация доктора не страдает от домашней ситуации, никто не торопится ее разрешить. Еще не начались выпускные экзамены, а доктору уже приходится отрабатывать «кредит», отодвигать плановые операции. Ничего криминального не происходит, со стороны все нормально, и только мучительная рефлексия героя, вынужденного идти на компромисс с самим собой, обнажает перед зрителем глубину его драмы. Ну и морализм режиссера Кристиана Мунджу, в каждом своем проекте толкующего о том, как, по каким уродливым правилам живут люди в обществе, где падение нравов – дело обычное, рутинное.

В официальном отборе срифмовались два ярких проекта: конкурсная «Учительница» Яна Гржебейка и внеконкурсный «Ученик» Кирилла Серебренникова.

Гржебейк, глубокий аналитик чешской ментальности, историк современности, на этот раз вернулся в начало 80-х годов. В едва ли не худшие времена близкого прошлого, когда Чехия растлевалась в конформизме в эпоху так называемой «нормализации». Власть цепко держали в своих руках коммунисты новейшего призыва, вступившие в ряды из карьерных соображений, как главная героиня, учительница старших классов. Актрисе Зузане Маурери был вручен «Хрустальный глобус» за лучшую женскую роль.

С подачи режиссера актриса строит образ на грани реализма и сюрреализма. Негатив тогдашней реальности сгущен в фигуре учительницы до степени монстра. Лживая, подлая, продажная, смысл своей деятельности она видит в открытой эксплуатации учеников и их родителей. Она использует девочек как домашних работниц, снимая с уроков и отправляя с поручениями по магазинам. Заприметив одинокого отца (жена в эмиграции, да и он под колпаком у спецслужб), учительница забрасывает силки и начинает атаковать перспективного мужчину. Когда до родителей доходит, как и чему учатся дети, многие требуют родительского собрания, чтобы выразить вотум недоверия

«Учительница», режиссер Ян Гржебейк

авантюристке на школьной кафедре. Другие боятся ответных мер: что будет с их детьми?

Финал этой истории убойный. Наше время, демократия победила. Но однажды 1 сентября на школьную кафедру поднимается *та самая* учительница. Ее риторика откорректирована в духе времени, но нет сомнений в том, что она имеет план, как манипулировать детьми и их родителями в новые времена.

На фоне «Учительницы» и в богатом фестивальном контексте внеконкурсный «Ученик» (мы посвятили ему блок материалов в № 6, 2016) воспринимается несколько иначе, чем в наших Палестинах. Здесь вмешивался фон РПЦ и ее возможных санкций против фильма, там ничто не мешало думать о том, какой колоссальный материал для манипуляций дает любая конфессия. И нет нужды, что манипулятор-циник не верит ни в коммунизм, ни в Христа. Годится все, что работает на личный успех. Не однажды доказано.

...А напоследок не про семью/школу – про «Зоологию». Кажется, нет такого фестиваля, который не отметил бы новый опус Ивана Твердовского призом. Карловарское жюри вручило ему престижный приз за режиссуру. Женщина с русалочьим хвостом и русским обаянием (Наталья Павленкова) чарует все фесты на Западе и Востоке. Хвост рулит! ◆

Лав Диас:

«ЖИЗНЬ – ЭТО СЛУЧАЙНОСТЬ СОБЫТИЙ»

Интервью ведут Анжелика Лоренцон
и Марианджела Мартелли

73
MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
la Biennale di Venezia 2016

— Как возникла идея фильма «Женщина, которая ушла»?
Лав Диас. Источником вдохновения стал рассказ Толстого «Бог правду видит, да не скоро скажет».
— Ваши фильмы обычно начинаются с внятно обозначенных сюжетных линий, например «Норте, конец истории» — с «цитаты» из «Преступления и наказания», «Батанг Уэстсайд» — с детективной истории. Как вы подходите к повествованию в ваших лентах?
Лав Диас. Процесс создания сценария абсолютно органичен: мне в голову приходит идея, я ею загораюсь, я над ней работаю и только позже начинаю подготовку к кастингу. Но я всегда готов расширить рамки первоначального замысла – я никогда не следую жесткой схеме, она ограничивает творчество – а это смерть для кино.
— Вы постоянно «копаетесь» в истории Филиппин, всегда обращаетесь к социальным и политическим конфликтам на вашей земле. Эта тенденция заметна и в других современных филиппинских фильмах. Вы считаете это необходимостью для сегодняшнего филиппинского кино?
Лав Диас. Да, конечно. Забывать – очень просто, поэтому необычайно важно возвращать память к истории нашей страны. Многие филиппинцы «стирают» прошлое и продолжают двигаться вперед вне культурных традиций. Но для меня как филиппинского режиссера важно встретиться лицом к лицу с историей моей родины: я хочу изучить мой народ, мое прошлое, мою культуру – это основополагающие вещи для определения собственной идентичности. Если забудешь о своей природе, о корнях – ты пропал.
— Раньше вы утверждали: «Никто из нас не понимает по-настоящему жизнь. Это одна из основных истин бытия». Какие истины сокрыты в вашей последней работе?

←
Лав Диас

Лав Диас. Мы принимаем то, что с нами случается в жизни и в основном все время повторяем одни и те же действия, совершаем одни и те же поступки – это непрерывный цикл. Но необходимо суметь поймать и оценить те самые маленькие «важные моменты», например, как для вас сейчас находиться здесь, ведь это что-то, чего вы не предвидели. Представьте себе, что сейчас взорвется бомба, прямо здесь, перед вами. Кто-то выживет, кто-то погибнет. Это и есть жизнь – случайность событий. Необязательно все планировать, нужно только быть внимательным к тому, что происходит за время твоего существования.

— Я нахожу, что есть сходство между вашим кино и кино русского режиссера Андрея Тарковского, особенно в том, что касается фактора времени. Какое значение вы придаете времени?

Лав Диас. Самое главное в жизни – наслаждаться своим временем. Смерть – это конец времени, но это и новое рождение, время – это тайна. Я не знаю даже, существуем ли мы в эту минуту на самом деле. Когда занимаешься кино, заключаешь время в какой-то определенный период, например в «Женщине, которая ушла» это 1997 год. Этот момент времени заставляет поместить героев в определенный контекст, отсюда я и вывожу их истории. В 97-м не стало леди Дианы, матери Терезы из Калькутты, Джанни Версаче убили выстрелами из пистолета на его вилле в Майами, а на Филиппинах было совершено похищение беспрецедентного числа людей. Вот какой концентрат времени в фильме, но одновременно тот период становится также настоящим киноленты, потому что кино заставляет проживать прошлое через наш сегодняшний день.

— В последней работе вы сняли очень много ночных сцен. Я оценила выразительность изображения, контрасты света и тени. Мне это напомнило кино немецких экспрессионистов.

Лав Диас. Я обожаю этот период, он стал для меня очень важным источником вдохновения.

— Почему он вас так привлекает?

Лав Диас. Знаете, немецкий экспрессионизм зародился сразу после окончания первой мировой войны, в момент наибольшей творческой свободы, а значит, режиссеры стали экспериментировать. Как ни абсурдно это звучит, но тот период чем-то напоминает время, когда на Филиппинах книжные иллюстраторы начали создавать первые комиксы.

— Так что ваш фильм стал чем-то вроде приношения старому кино?

Лав Диас. Да, я люблю черно-белое и захотел отдать дань уважения кино другой эпохи, потому что я вырос на черно-белых фильмах. Это для меня альтернативный мир. У меня и голова черно-белая (*со смехом показывает на свои волосы*).

— А какие-то фотографы вас вдохновляли? Я подумала, глядя на экран о фотографиях Сальгадо.

Лав Диас. Да, Сальгадо. Я люблю его работы, но гораздо большее влияние на меня все же оказало кино немецкого экспрессионизма

«Женщина, которая ушла», режиссер Лав Диас

и филиппинские комиксы. В молодости я работал фоторепортером, поэтому я хорошо знаю Сальгадо. Фоторепортеры запечатлевают что-то подлинное, каким-то образом рассказывают правду, и я в своем кино хочу делать то же самое, я не хочу ничем и никем манипулировать. Например, если бы я захотел использовать тебя в качестве своей актрисы, я бы просто поместил тебя в кадр и предоставил бы полную свободу жестов, движений, свободу самовыражения. Я, может быть, задержал бы кадр на твоем лице, потом на ногах или на движении рук. Если бы тебя сняли для телевидения, то сделали бы кучу склеек, чтобы подчеркнуть лучшее, что в тебе есть, но в моем кино главное – сиюминутность: one-shot. Актриса должна чувствовать, что у нее есть свобода самовыражения, я ни в коем случае не хочу ею манипулировать, мой девиз – быть честными и не играть роль.

— Я не хочу говорить о продолжительности ваших фильмов, об этом и так все говорят. Я хотела бы сосредоточиться на сущности ваших фильмов. Каждый раз, когда я смотрю вашу картину, я чувствую эмпатию, я включаюсь. У меня сразу возникло сопереживание обеим героиням «Женщины, которая ушла» — это две женщины в поисках свободы. Орасия была ее лишена в течение тридцати лет, Оланда — жертва гомофобных преследований. По-вашему, свобода существует на самом деле или это утопия?

Лав Диас. И да и нет. Она может быть утопией, академическим понятием, но может быть и чем-то реальным, все зависит от тебя, от того, чего ты ждешь от жизни. Свобода может оставаться только идеалом, а может стать реальностью. Что касается меня… я продолжаю настойчиво двигаться вперед, независимо от реакции публики, – в этом моя свобода.

— Вы можете выделить в истории еще один год, такой же значимый, как 1997-й?

Лав Диас. Это зависит от индивидуального опыта. Я понял, что 1997-й был сложным годом, только когда стал изучать это время. Я поместил борьбу моих героев в тот год и тот исторический контекст. Таким

«Женщина, которая ушла», режиссер Лав Диас

же образом я мог бы использовать 2084 год, чтобы вообразить себе какую-то другую историю, научно-фантастическую, например с инопланетянами, захватывающими Землю. Эпоха, в которую решаешь поместить своих героев, придуманную тобой историю – это вопрос личного выбора.

— Продолжительность ваших картин — нестандартная. Вы считаете, что очень длинный фильм дает вам свободу выражения в кино?

Лав Диас. Я свободный автор, отвергающий все, что навязывают. Первое решение, которое я принял как режиссер, – это раскрепостить мое кино. Я хочу использовать свой способ делать фильм. Все очень просто: если я хочу свободы, я должен быть и свободным человеком, и свободным художником. При этом надо попробовать понять и требования средств массовой информации с их условностями, хотя я их и отвергаю.

— Вы называете себя свободным режиссером. А в целом кино, на международном уровне, свободно?

Лав Диас. Думаю, да. Если бы не фестивали, мои фильмы нельзя было бы увидеть. Фестивали – это то пространство, которым я располагаю: свободные площадки, где такие режиссеры, как я, могут показывать свои работы без особенно жестких предписаний и без участия больших корпораций, таких как монстры-гиганты из Голливуда. Но надо сказать, что и на фестивалях присутствует двойная реальность, потому что крупные производители давят, чтобы завоевать территорию. И мне надо соотноситься с этой двойственной реальностью.

— Насколько кино может быть полезным в понимании жизни современного человека, особенно в поисках преемственности эпох, прошлого и настоящего, ведь эти проблемы едва ли не главные в ваших работах?

Лав Диас. Мои картины для меня – это путешествие, я его использую для того, чтобы понять не только жизнь, но и само кино. Я снимаю фильм, а при этом стараюсь понять, почему я использую именно кино в качестве способа выражения. Фильмы – мощный инструмент, с помощью которого можно изменить культуру, ментальность, образ мыслей

людей. Мы, режиссеры, стараемся участвовать в фестивалях, потому что они являются отличным диалектическим пространством, помогающим понять другие культуры. Мы еще многое можем сделать с помощью кино, которое – пока – имеет вес в обществе.

— Вы согласны с утверждением, что чем меньше у вас денег на фильм, тем больше у вас возможностей?

Лав Диас. Согласен. У меня есть моя маленькая камера, мои две-три линзы, и мне этого хватает. Я не хочу, чтобы власть денег меня ограничивала. Пока ты выбиваешься из сил, чтобы найти деньги на фильм, время, чтобы его сделать, уже упущено, потому что ответа от производителей иногда надо ждать годами. Есть люди, которые ставят перед собой цель получить пять миллионов долларов на съемки. Я их не понимаю. Когда у меня есть вдохновение, я беру свою камеру – и вперед. Таким образом фильм становится более органичным, более правдивым, честным. Например, на съемки «Женщины, которая ушла» я потратил семьдесят пять тысяч долларов.

— Вы в этом году представили два своих фильма на двух фестивалях: здесь, в Венеции, «Женщину, которая ушла» и на Берлинале «Колыбельную скорбной тайне». Как вам удается быть таким плодовитым?

Лав Диас. На Филиппинах снимать кино просто. У меня мало аппаратуры, и съемочная группа из нескольких человек. Я действительно работаю над своими историями очень простыми способами.

— Сколько времени вам нужно на создание фильма?

Лав Диас. Самая трудная часть – это подготовка, то есть кастинг, выбор натуры и создание сценария, который я всегда пишу сам. Мне важно не работать над крупным проектом, а иметь съемочную группу, с которой я могу свободно сотрудничать. Обычно я собираю актеров перед началом съемок, чтобы обсудить все нюансы будущего фильма и вместе решить, как мы будем развивать то, что заложено в замысле. Когда этот этап заканчивается, считайте, что фильм уже есть.

— «Женщина, которая ушла» и другие ваши фильмы способны разбудить совесть. Вы считаете, что подобного эффекта добиваются и другие филиппинские художники?

Лав Диас. Да. На Филиппинах предпринимаются усилия для создания фильмов, которые могли бы воспитывать людей. Это происходит не только посредством кино, но и с помощью радио, газет, но это длительный процесс. Это тяжелая битва. ◆

По материалам сайтов verocinema.com, www.linkinmovies.it

Перевод с итальянского Татьяны Риччо

Амат Эскаланте:

«МНЕ НРАВИТСЯ РАССМАТРИВАТЬ РАЗНЫЕ ТАБУ»

73
MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
la Biennale di Venezia 2016

Получив кинообразование в Испании и на Кубе, Амат Эскаланте вернулся в родную Мексику (хотя родился он в Барселоне), где снял короткометражный фильм «Презренные», получивший приз на Берлинале в 2003 году. Вскоре он познакомился с Карлосом Рейгадасом, работал ассистентом режиссера на съемках его картины «Битва на небесах». Сотрудничество переросло в дружбу, и Рейгадас помог Эскаланте снять полнометражный дебют. «Кровь», снятая за 60 тысяч долларов, была включена в программу «Особый взгляд» Каннского кинофестиваля. В 2008-м Эскаланте сделал фильм «Выродки» о тернистом пути двух мексиканских иммигрантов в Лос-Анджелес. В 2013-м Эскаланте вернулся в Канн с лентой «Эли», историей о мальчике и его младшей сестре, неожиданно оказавшихся втянутыми в наркоторговлю в Мексике. Фильм получил приз за лучшую режиссуру.

Эскаланте, создающий смелые и бескомпромиссные картины (это касается и самих сюжетов, и откровенных сцен жестокости и насилия), может, и не достиг такой популярности, как некоторые его соотечественники, проторившие себе дорогу в Голливуд, зато стал завсегдатаем фестивалей и может похвастаться внушительным списком наград. Его новая работа «Дикая местность», первый опыт вторжения режиссера в область фантастического, не стала исключением: картина была удостоена «Серебряного льва» – приза за режиссуру на последнем Венецианском фестивале.

— Какие режиссеры вас вдохновляли?

Амат Эскаланте. Их множество. Первый режиссер, работы которого потрясли меня, мне тогда было пятнадцать, – и думаю, тут я не особенно оригинален, – это Стенли Кубрик. Позже я заинтересовался кинематографом Херцога и Фасбиндера. Авторы, которыми я восхищаюсь,

Амат Эскаланте

несомненно, повлияли на меня как режиссера, но скорее на подсознательном уровне. После премьеры фильма «Выродки» его сравнивали с «Заводным апельсином», и мне, конечно, было очень приятно и лестно это слышать; однако я стараюсь не думать о чужих фильмах, когда работаю над своими.

— В «Дикой местности» вы впервые используете фантастические элементы. Вы давно хотели поработать в этом жанре?

Амат Эскаланте. Да, я всегда любил кинофантастику, особенно фильмы ужасов и научную фантастику вроде «Робокопа», «Терминатора» или «Одержимой» Жулавского, люблю картины Кроненберга. Я уже снял одну короткометражку в жанре хоррор, близкую по духу «Кровавому пиру» Гершела Гордона Льюиса, недавно нас покинувшего. Я даже считаю, что другие мои картины тоже можно считать хоррорами, просто с более реалистическим подходом к материалу. Хотя они и укоренены в реальности, я снимаю их так, как если бы делал хорроры. Я обожаю напряжение, особую энергию лучших фильмов этого жанра и в своих работах стараюсь достичь той же степени насыщенности. Работа над новой картиной проходила как-то очень естественно. Я сделал две версии сценария, в которых не было жуткого фантастического существа, но они меня не устроили, и я продолжал размышлять, искать что-то. Реальность не давала необходимых ответов в контексте придуманной мной истории, и в итоге я выдумал монстра – понял, что это мне и было нужно. Этот фантастический элемент оказался очень уместным и оправданным, поскольку давал героям то, чего они искали и желали.

«Дикая местность»

— Я думаю, например, об Уильяме Фридкине: можно сказать, что все его фильмы — хорроры, не только «Изгоняющий дьявола».

Амат Эскаланте. Точно. «Французский связной» и «Разыскивающий» – реалистические картины, но в них есть особое напряжение, гнетущая атмосфера, присущие фильмам ужасов. То же можно ощутить в картине «29 пальм» Брюно Дюмона. Однако жанр фантастики обычно требует больших затрат, все зависит от того, что именно режиссер хочет показать. Я всегда учитывал бюджетные ограничения при выборе сюжетов; разумеется, показ реальности обходится гораздо дешевле. Взявшись за свой четвертый фильм, я наконец смог позволить себе использовать в качестве выразительного средства сложные спецэффекты.

— Трудно ли было работать над этими эффектами?

Амат Эскаланте. Нет, по крайней мере, мне. В других моих фильмах тоже были спецэффекты, но в данном случае мы работали с компьютерной графикой немного иначе. Требовалось более четко планировать и выстраивать работу на площадке, но мне повезло: я сотрудничал с талантливым и очень опытным режиссером по спецэффектам Иваном Дженсеном. Основная часть работы над эффектами велась уже в основном на этапе постпроизводства.

— Созданное вами существо выглядит весьма впечатляюще и очень реалистично. На что вы опирались, разрабатывая этот образ?

Амат Эскаланте. Никаких конкретных источников у меня не было. К тому же мы обдумывали и разрабатывали разные другие образы. Сначала это было существо, напоминавшее морского ската, стимулировавшее своих партнеров разрядами электрического тока. Думали также, что оно может сливаться с ними, но это казалось не слишком естественным. Образ развивался и менялся, мы стремились сделать его реалистичным, создать особую форму чувственности, визуально

«Дикая местность»

очень выразительную – с помощью всех этих щупальцев, которые являлись как бы продолжением репродуктивных органов.

— Мне вспоминаются монстры Лавкрафта, или персонажи хентая японской анимации, или спруты, которые тоже часто ассоциируются с сексуальными мотивами.

Амат Эскаланте. Лавкрафта я не читал и, признаюсь, не слишком хорошо знаком с жанром манги. Так что это скорее непроизвольные ассоциации, я не думал ни о чем конкретном, даже если прежде уже сталкивался с подобными изображениями. Мы хотели создать нечто оригинальное, но это трудно, ведь столько всего уже было создано, и все эти образы и формы, несомненно, запечатлеваются в коллективном подсознании. Я бы скорее сравнил придуманное нами существо с персонажем «Одержимой», пусть они и не слишком похожи.

— Важен ли тот факт, что существо это бесполое, что его в равной степени привлекают и мужчины, и женщины?

Амат Эскаланте. Да, мы намеренно лишили его конкретных половых признаков. Кроме того, это существо не просто хищник – в нем есть не только сексуальная, но и мощная чувственная энергия, притягивающая всех – и мужчин, и женщин.

— «Дикая местность» — во многом мистическая, загадочная картина. При этом монстр появляется уже в первых сценах.

Амат Эскаланте. Мы хотели, не раскрывая слишком многого, показать зрителям, с чем им предстоит столкнуться. В картине есть мистические элементы, и все же по сути она реалистична. Существо начинает фигурировать в истории ближе к концу, но нужно было, чтобы оно казалось правдоподобным, органично вписывалось в ткань фильма. Важно было дать зрителю ощутить присутствие этого «нечто» с самого начала, чтобы лучше укоренить его в нашем мире.

— Вы сами пишете сценарии своих фильмов, верно?

Амат Эскаланте. Да, но обычно я работаю в соавторстве с кем-то. Сценарий «Дикой местности» я писал вместе с Гибраном Портела. Мне нужен кто-то, кто помогает мне структурировать и четко формулировать мои идеи, чтобы в итоге получился цельный и внятный сценарий. Но в основе всегда лежат мои собственные идеи. Думаю, вряд ли я смог бы, скажем, экранизировать какой-нибудь роман.

— В «Дикой местности» мы видим планы, снятые сверху; впервые этот метод вы использовали в картине «Эли», где так показали связанных людей, лежащих в грузовике. Некоторым такое смещение ракурса кажется странным, поскольку, как правило, вы смотрите на своих персонажей прямо, находясь с ними на одном уровне.

Амат Эскаланте. Верно, тут есть сходство как в плане формы, так и в плане действия. В обоих случаях мне было важно показать сцену с позиции некоей угрожающей силы. В «Эли» мы позже видим воплощение этой силы – ногу похитителя, занесенную над лицом жертвы. В «Дикой местности» этот план намного шире – словно монстр наблюдает за происходящим с неба. Это также еще один способ напомнить о его присутствии, не показывая его самого.

— Вы часто работаете с непрофессиональными актерами.

Амат Эскаланте. В процессе кастинга я встречался и с профессионалами. Но вы правы – как и в случае с «Эли» и «Выродками», в последней картине большинство ролей играют дебютанты, по крайней мере, в кино, поскольку две актрисы, например, ранее изучали драматическое искусство. Иден Вильявисенсио, исполнитель одной из ролей, прежде уже снимался в нескольких лентах. Мне нравится находить новые лица, и, думаю, это определенным образом влияет на восприятие зрителей: у них создается впечатление, что персонажи фильма – реальные люди.

— В вашем фильме важную роль играет тема сексуальности. Учитывая ваш довольно прямолинейный подход к режиссуре, хочу спросить, не возникало ли у вас желания показать реальный, не симулированный половой акт, как уже делали недавно Гаспар Ноэ и Ларс фон Триер?

Амат Эскаланте. Нет, я не видел в этом особого смысла и необходимости, и я чувствовал бы себя неудобно перед актерами. Часто в откровенных сценах я использовал монтажные переходы. Я изначально не планировал показывать сам половой акт. При этом мне очень нравится кино Гаспара Ноэ, его новаторские идеи и приемы, поразительные ракурсы.

— Как и у него, у вас особые отношения со временем в кино. Вы смело снимаете весьма длинные сцены.

Амат Эскаланте. Эта тема часто возникает при обсуждении моих картин. Некоторые считают их слишком медленными, затянутыми. Однако я не растягиваю сцены намеренно, просто позволяю действию развиваться в своем естественном темпе. Причина, несомненно, и в том, что мне не нравится делать много разных планов, чему обычно учат в киношколах. Я люблю искать иные способы ухватить, постичь и раскрыть суть сцены.

— Как режиссер вы предпочитаете ставить вопросы, а не давать ответы.

Амат Эскаланте. Мои картины противоречивы и неоднозначны, и это часто порождает настойчивые расспросы. Но я просто всегда выбираю лишь те сюжеты и темы, которые меня волнуют. Мне кажется, многие считают мои фильмы в первую очередь политическими высказываниями, поскольку они реалистичны. Я показываю мир таким, каким его вижу, и это само по себе может восприниматься как некое политическое заявление. Мне нравится рассматривать разные табу, существующие в мексиканском обществе, но я не воспринимаю мои картины как прямые обращения к каким-то определенным вопросам или проблемам. И, конечно, не могу сказать, что мои фильмы содержат какие-то ответы – это было бы чересчур претенциозным заявлением, не хотелось бы скатываться в пропаганду.

— «Выродков» вы снимали в Лос-Анджелесе, при этом фильм остался мексиканским по сути. Как думаете, вы могли бы снять голливудскую картину?

Амат Эскаланте. Я какое-то время жил в США, когда был помоложе, и верно, там я снял картину. Но мне еще есть что сказать о Мексике. Там сейчас много всего происходит. Как я уже говорил, мне нравится отталкиваться от чего-то хорошо мне знакомого, а ближе всего мне – моя родная страна. У меня не возникает желания работать с известными актерами, звездами Голливуда, или рассказывать чьи-то чужие истории. Но при этом я не знаю, что будет со мной дальше, как будут развиваться события, я не замыкаюсь в себе, открыто смотрю в будущее и готов к встрече с неожиданным. ◆

По материалам http://www.celluloidz.com/2016/10/interview-amat-escalante-la-region-salvaje/
http://cinephilia.fr/blog/interview-amat-escalante-region-sauvage/

Перевод с французского Елены Паисовой

Юрий Богомолов

СМЕНЫ ВЕХ

Окончание. Начало см.
«Искусство кино» 2016, № 9

Долгая короткая счастливая жизнь

Его так давно нет. Более 40 лет. Ему в 2017-м исполнилось бы всего 80.

Он родился осенью. Он ушел осенью. Он прожил свою жизнь длиною в 38 лет от листопада до листопада. И, кажется, что другого времени года так и не отведал.

Так, по крайней мере, кажется, когда заглядываешь в его дневниковые строчки стихов.

Его стихи – заметки на полях его жизни.

Называлось место: Плес,
Начиналась осень, кто меня туда занес,
Одного забросил?

Место, где он оборвал свою жизнь, называлось Переделкино. Из петли его вынимал доктор Гриша Горин, которого все знают как писателя и которого нет с нами тоже довольно много лет.

Листаю стихотворные строки. Будто нарочно попадаются печальные, осенние: «Хоронят писателей мертвых, Живые идут в коридор…». И в конце стиха – просьба: «Ровесники, не умирайте».

Ровесники, увы, умирали и умирают.

В такие мгновения зло берет на судьбу: зачем она щедро дарит то, что потом безжалостно отнимает.

«Долгая счастливая жизнь» – авторский фильм лирика; он и сценарист, и режиссер его. Это – автобиография души, что у лириков отдельна от тела. Она-то и жива по сию пору; и будет еще долго и счастливо жить.

…Он вступил во взрослую жизнь, когда казалось, что, если что и спасет мир, так это лирика. И только она. То было время, когда начали оттаивать простые человеческие чувства, и в какой-то момент они стали брать верх над идеологическими схемами.

←
«Долгая счастливая жизнь», режиссер Геннадий Шпаликов

Сначала – по праздникам («Карнавальная ночь»), потом – в отпускную пору («Верные друзья»).

В картине Михаила Калатозова лирический герой – человек в возрасте. Его «лирические отступления» – это припоминание себя живого, это удивление себе, живому. «Что так сердце, что так сердце растревожилось?..» То была жизнь сердцем. А молодая лирическая пара осталась на периферии сюжета.

Молодой лирический герой не номинально, а реально оказался в центре повествования у Шпаликова.

Он написал сценарий почти бессюжетный, к которому и название трудно было придумать. Чем можно обнять череду забавных происшествий, случайных знакомств, нечаянных размолвок, чаемых примирений? Только местом действия и самим собой. Получилось: «Я шагаю по Москве».

Лирический герой, у которого все нравственные истины уживаются на ладони, шагал по Москве и чужие беды разводил руками: мирил влюбленных, помог молодому писателю, влюбил приятеля в девушку, в которую сам вроде влюбился, и под занавес поднял настроение заскучавшей в метро молодой женщине. И уже, когда экран перечеркнула строка «Конец фильма» и в зале зажегся свет, оказалось, что он ободрил и зрителей – они улыбались.

…Вот только жизнь не улыбалась. И не только лирикам. Оттепель затянулась, а лета Шпаликов так и не дождался.

Хотя в какой-то момент могло показаться, что судьба отныне благоволит физикам. Впечатление было обманчивым, чему свидетельством стал фильм Михаила Ромма «Девять дней одного года». Да и сам Шпаликов довольно быстро прочувствовал это на собственной шкуре, которая у лириков обыкновенно бывает очень чувствительной к перемене общественно-политического климата.

Еще не вышел фильм Георгия Данелия «Я шагаю по Москве», а уже случился памятный скандал с картиной Марлена Хуциева «Застава Ильича»: Прошлое догнало Настоящее. Картина не понравилась Никите Сергеевичу Хрущеву. Он почувствовал себя лично обиженным: как это так, поколение отцов пасует перед вопросами своих взрослых детей…

Картину отредактировали и выпустили под названием «Мне двадцать лет». То есть Ильича, который в то время был священной коровой не только для партийных функционеров, но и для творческой (как сегодня бы сказали креативной) интеллигенции, решили не примешивать к внутренним исканиям современной молодежи. За «искания» сняли ответственность с вождя мирового пролетариата и переложили ее на плечи все того же лирического героя в рамках одного фильма.

С высоты сегодняшнего дня понимаешь, что драма была не только в контрнаступлении партийной бюрократии с идеологическими клише наперевес. Драма состояла еще в том, что жизнь не только цензурировалась, но и усложнялась. Межличностные дружеские

«Карнавальная ночь», режиссер Эльдар Рязанов

отношения отступали на второй… на десятый план. Поэзия солидарности самодостаточных индивидов, столь ярко демонстрировавшаяся в Политехническом, на глазах стала размываться, истаивать под напором житейщины, служебных обстоятельств, карьерных соображений. И уже следующий фильм Марлена Хуциева (по сценарию Анатолия Гребнева) очень четко отделил одну эпоху от другой. Как у Пушкина: «Лета к суровой прозе клонят».

…А Шпаликов не сдавался, не мог сдаться по существу своей натуры, по призванию своего дарования. Он сопротивлялся, как мог, убийственной прозе полинявшей у нас на глазах действительности. Написал сценарий-сказку для мультипликационного фильма Андрея Хржановского «Стеклянная гармоника» о музыканте, преобразующем силой своего дара уродливую действительность в мир прекрасных гармоничных образов, который снова и снова разрушается до основания. Сказка – ложь, да ее намек дошел до идеологических вертухаев. Картина была положена на полку, до лучших времен.

А «Долгая счастливая жизнь» о молодых людях, что случайно встретились, легко сблизились, а наутро расстались, словно и не было того, что они вчера почувствовали.

Сегодня этот фильм смотрится как предсмертная записка Геннадия Шпаликова. Лирическое мироощущение, к общему сожалению, оказалось не универсальным.

…Сегодня многие стихотворные строки читаются как предсмертные записки.

Хотя бы вот эта: «Страна не пожалеет обо мне, Но обо мне товарищи заплачут».

Так оно и было в 1974-м, когда его не стало. Товарищи, провожая его, плакали.

В 2012-м, когда покойному лирику исполнилось 75 лет, страна не то, что не пожалела о нем, но и не вспомнила про него. Едва ли вспомнит о нем и в 1917-м, когда ему исполнится 80. Страна предпочтет славить 100-летие Великого Октября.

«Верные друзья», режиссер Михаил Калатозов

Летальные исходы мастеров культуры в какой-то исторический момент перестали осознаваться как события.

Мирная послевоенная жизнь требует не то чтобы большего мужества, но мужества и героизма иного качества. На войне делают Историю всем скопом, то есть «десантным батальоном».

А после войны солдат остается один на один с Историей. И ужас повседневности – нет общего врага. Одного на всех. У каждого свои враги и свои трудности.

Парадокс «Белорусского вокзала» состоял в том, что он был овеян ностальгией по ненавистной и подлой войне. Может быть, поэтому и сегодня картина хорошо смотрится. Каким-то чудным образом она аукается с постсоветской действительностью. Или наоборот: сегодняшняя жизнь аукается в картине.

Мы ненавидим свое советское прошлое и ностальгируем по нему. Потому что это была тоже – война. Великая гражданская война, где враг был один на всех – советская власть. И победа одна на всех.

Одно дело было быть нонконформистом в пору всевластия Идеологии. Другое – остаться им в обстоятельствах Рынка. Это как вернуться с фронта на гражданку, переодеться во что-то партикулярное, перестать ходить строем и стоять навытяжку перед начальством.

Перестать быть ни в чем не виноватым…

В первые послевоенные годы для миллионов демобилизованных все это стало психологической проблемой. Это стало психологической проблемой после августа 91-го для нашего поколения. Финал «Белорусского вокзала» по своему эмоциональному накалу как-то ассоциируется с тем душевным подъемом, что испытали, когда у стен Белого дома мы праздновали победу над путчистами.

Праздник быстро кончился, и начался хаос повседневности.

Вскрытие показало…

Советский организм был плох, судя по «Теме» Глеба Панфилова. Да и по его же картине «Прошу слова». А также по картинам «Полеты во сне и наяву» Романа Балаяна, «Поезд остановился», «Плюмбум»,

«Слуга» Вадима Абдрашитова. Лечить социализм не имело смысла. Он был не операбелен.

Именно тогда стало ясно, что могучее здание Советского Союза построено на фундаменте, коим оказалась вечная мерзлота.

Едва оттепель ее подогрела, оно и покосилось. А уж как дело дошло до жаркой летней Гласности, оно и обвалилось.

Диагноз диагнозом. А что показало вскрытие, которое наиболее квалифицированно осуществил кинорежиссер Балабанов?

Пожалуй, трудно найти другого российского кинорежиссера, который был бы так чуток к тому, что происходило в подкорке нашего общества на протяжении последних двух десятков лет. И который бы так последовательно отслеживал все стадии его смертельного хронического недуга.

Собственно, Балабанов делал в нашей стране ту же работу, что проделал Анджей Вайда – в своей. В своих воспоминаниях польский режиссер привел строку из «Макбета»: «Если бы мог ты, доктор, исследовать мочу моей страны...» А затем определил свое и коллег предназначение стать «исследователями урины своей страны». «И на результаты наших анализов, – добавляет он, – в мире смотрели приблизительно с тем же интересом, что на анализы мочи Брежнева, добытые ЦРУ».

А общество – это живой организм, которому больно, когда внутри что-то нарушено, изношено, изъязвлено… Когда снаружи все вроде бы и ничего, а болезнь уже берет свое.

«Груз 200» – отходная по советскому прекраснодушию. Лирический герой Балабанова мутировался в монстра, в нелюдя. Платоник – в сексуального маньяка. Нежная душа – в жестокого садиста...

И если существует в зазеркалье отдельная жизнь, а с ней – какие-нибудь межличностные отношения, моральные принципы, общественные ценности, то они могли бы предстать такими, какими описаны и запечатлены в «Грузе 200».

«Морфий» – не пролог к «Грузу», не предвестие того, что случилось в благословенную эпоху советского застоя, а его продолжение. Только «груз» этот еще тягостнее.

Этот фильм Балабанова про болезнь распада и разложения личности, что добралась до доктора. В этом суть ужаса, а не в тех или иных физиологических подробностях.

К слову, фильм совсем не болен натурализмом, в чем его склонны были подозревать многие критики. Он надежно посеребрен ненавязчивой стилистикой немого кино и серебристой лирикой Вертинского.

Еще к слову, упреки к фильму в антисемитизме на том основании, что неприятный герой, член РСДРП, наделен еврейской фамилией, совсем уж абсурдны. Тогда можно было в том же укорить и «Собачье сердце» за Швондера. Затем – в русофобии за гипофиз Клима Чугункина. И т.д.

У Булгакова за рассказом о юном враче, высадившемся на заснеженной равнине и лечащем ее обитателей от сифилиса («Звездная

сыпь»), следует «Морфий», где изложена история болезни другого юного врача, и к тому же от первого лица в виде дневниковых записей.

Сценарий, написанный Сергеем Бодровым-младшим, соединил оба рассказа в одно повествование и представил обоих героев в одном лице. И даровал им одну судьбу на двоих. Только теперь это взгляд на трагедию души не изнутри, а со стороны, издалека; дистанцию как раз и дает почувствовать стилизованная эстетика Великого Немого.

В рассказе доктор Поляков ищет спасение от боли физической и нравственной, от тоски одиночества в морфии и в литературе (для него дневник как последняя ниточка, связывающая его падающую в пропасть бессознания жизнь с рассудком).

У режиссера Балабанова доктор Поляков утешается синематографом, Вертинским и сексом с Анной Николаевной. На периферии его сознания: снежная метель и пожар революции. Фильм так организован, что невольно, без какой-либо подсказки режиссера, обе стихии соединяются в одну.

В зале кинотеатра приходится переживать не столько за вчерашний, сколько за сегодняшний день.

Доктор Балабанов пользуется прошлым, как медицинским инструментарием, с помощью которого простукивает, прослушивает, делает анализы крови, мочи, кала и что еще там приходится рассматривать под микроскопом. Только при этом надо иметь в виду, что доктор Балабанов – по медицинской специальности не терапевт, не хирург, не анестезиолог. Он – врач-диагностик.

В поминавшемся рассказе «Звездная сыпь» есть эпизод с пациентом, который пришел к врачу с жалобой на горло. Доктор сразу понял, что это сифилис. Но несколько замедлил с определением, опасаясь повергнуть больного в шок. Потом все-таки мягко сказал ему, что тот болен нехорошей болезнью. И назвал ее. Вопреки ожидавшемуся эффекту, пациент не испугался. «Это что же?» – спросил он. И потом, сколько доктор ни рассказывал ему о возможных последствиях заболевания, о том, как долго ему придется лечиться, мужчина никак в толк не мог взять, почему из-за заложенной глотки он месяцами должен будет втирать в себя какую-то черную мазь.

А на дворе – Революция, Заря новой жизни…

Случай уже не медицинский, а исторический.

Сквозь кристаллик давно оставшегося позади времени видно, почему нам не удаются рывки и прорывы в светлое будущее, к звездам… И понятно, почему раз за разом, хоть в 17-м, хоть в 56-м, хоть в 91-м на всех разломах, после всех упований и надежд, проваливаемся в бездну разочарований и тяжелой безнадеги.

Вместе с тем нам не стоит преувеличивать и принимать на веру расхожие слухи об упадке постсоветской культуры. Она как история-крот делает свое дело.

И на этом разломе исторических эпох мы можем наблюдать рост искусства и его пророческие предупреждения. Но сначала…

«Я шагаю по Москве», режиссер Георгий Данелия

Предупреждение Карла Густава Юнга

Надо иметь в виду только, что *энергия прозрения* не столь однозначна и великодушна. Человек, выбравшийся на свет божий из-под глыб, рискует ослепнуть.

Сегодня наша культура, как и страна, снова на развилке. Снова масса масс пошла, как сельдь или вобла, мечущие икру, повинуясь инстинкту. Снова она перед опасностью быть утилизированной Государством.

Сегодняшний кризис гораздо глубже и обширнее, чем тот, который потряс страну в 1905 году. Под занавес приведу мысль Михаила Гершензона:

«Интеллигент задыхался и думал, что задыхается только оттого, что связан. Это был жестокий самообман».

Степень самообмана проясняет одно важное наблюдение Карла Густава Юнга. С ним он поделился с журналистами сразу после второй мировой войны. В данном им интервью зашла речь о внушаемости немецкого народа.

«В коллективе человек утрачивает корни, и тогда демоны могут завладеть им. Поэтому на практике нацисты занимались только формированием огромных масс и никогда – формированием личности. И так же поэтому лица демонизированных людей сегодня безжизненные, застывшие, пустые. Нас, швейцарцев, ограждают от этих опасностей наш федерализм и наш индивидуализм. У нас невозможна такая массовая аккумуляция, как в Германии, и, возможно, в подобной обособленности заключается способ лечения, благодаря которому удалось бы обуздать демонов».

Юнг рассказывает случай из своей практики психолога, как у него лечились два больных немца, явные антинацисты, а сны их показали, что за всей их благопристойностью и после победы над нацизмом в них жива резко выраженная нацистская психология со всем ее насилием и жестокостью.

Наконец, самое важное предупреждение Юнга, которому у нас в стране никто не придал значения в свое время:

«Белорусский вокзал», режиссер Андрей Смирнов

«Мы не должны забывать, что роковая склонность немцев к коллективности в не меньшей мере присуща и другим победоносным нациям, так что они также неожиданно могут стать жертвой демонических сил. «Всеобщая внушаемость» играет огромную роль в сегодняшней Америке, и насколько русские уже зачарованы демоном власти, легко увидеть из последних событий, которые должны несколько умерить наше мирное ликование».

Смею напомнить: цитируемое здесь интервью датировано 11 мая 1945 года и опубликовано в швейцарской газете Die Weltwoch, через четыре дня после капитуляции немецкой армии в Реймсе.

Страна глухих?..

Современная постсоветская культура, впрочем, тоже не безмолвствует.

Не безмолвствует и современный отечественный кинематограф.

Картина последнего десятилетия «Трудно быть богом» Алексея Ю. Германа о фантасмагорическом путешествии в инопланетное Средневековье, где люди еще не стали людьми. Или уже перестали быть ими. Картина не о том, что в столице Заливья в Арканаре трудно быть Богом; она о том, что здесь им стать невозможно.

В сущности, нам предложена еще одна Антиутопия. Еще одна версия инволюции человеческой цивилизации, как бы продолжение замятинского романа «Мы».

У Замятина машинные люди отгородились от людей стихийных электронной стеной.

У Германа Румату не захотел быть вождем рабов, но и не стал их богом. Из местных на планете остались два оппозиционера, два книгочея. Но и они, перессорившись, убивают друг друга. Выжившие посланцы Земли покидают планету под грустное, но теплое соло на флейте разочарованного Руматы. Всадники растворяются в белизне заснеженной планеты, ландшафт которой ничем не отличается от пейзажа, открывающегося за чертой едва ли не каждого мегаполиса государства Российского.

…«Фауста» Александра Сокурова и Юрия Арабова вернее было бы назвать «Мефистофилем».

Арабов это прокомментировал так. В XXI веке обнаруживается разрыв человека не только с Богом, но и с чертом. В финале мы видим ничтожного Мефистофеля, побиваемого тяжелыми каменьями.

Человечество, по мысли авторов, устремлено к идее торжества рационализма над всем иррациональным. В том числе и над Любовью. И над Человечностью.

Человек склонен на новом цивилизационном витке не просто гнать от себя эти невещественные, но сущностные субстанции. Он стоит перед потребностью изгнать их *из себя*. Не черт теперь страждет найти человека, чтобы заключить с ним сделку, как полагает Арабов; это люди выстроились в очередь к дьяволу с предложением продать ему душу.

Таков новый цивилизационый поворот, перед которым оказался Индивид XXI века. К слову, к тому же клонит и Звягинцев в «Левиафане». Только он в качестве ретроспективной подсветки использовал евангельскую легенду об Иове, заметно ее перенастроив. Нынешний Иов оказался лишенным поддержки Бога. Жизнь не научила его смирению. Она его просто сломала и размазала по отвесному краю Бездны бесчеловечья. Более того, выяснилось, что в этом мире уже нет места для Бога и для веры. И для Мефистофеля с запросом на незаурядную индивидуальность.

Об этом, собственно, думал и высказался сценарист «Фауста», продолжая комментировать то, что ему совместно с режиссером удалось воплотить на экране:

«Когда я посмотрел финал, я понял магическую природу кино – конечный смысл фильма непредсказуем. Я увидел, что мы сделали картину о разрыве современного человека с метафизикой. Обычно говорят: современный человек не верит в Бога. Но порывая с Богом, мы порываем со всем, в том числе и с темным миром. В этом плане мы, по сравнению с людьми Средневековья или эпохи Возрождения, представляем собой плоский лист бумаги. Когда мы порываем с метафизикой вообще, как мне кажется, мы порываем с сердцевиной того, что в нас есть. Так как человек не исчерпывается тем, чем он есть».

Собственно, о том же булгаковский роман «Мастер и Маргарита». Сначала-то он задумывался автором как роман о консультанте с копытом, который затем выдвинулся в одного из главных героев. В очередь к нему со своими интересами выстроилась толпа москвичей.

В соотношениях исторического плана и суетной повседневности ютится смысл.

В соотношениях Зла и Добра обретает дыхание Мораль.

Отчего в романе страдающий и сострадающий Бог остается в тени деятельного дьявола? Это вопрос к Булгакову от богословов.

Есть известное выражение, которое произносится, что называется, в сердцах: «Зла не хватает!» Оно слишком часто и довольно полно описывает нашу жизнь как вчера, так и сегодня.

Нам в борьбе со злом нужно зло. Мы его почему-то зовем на помощь в первую очередь. Черт возьми того, другого, третьего… Пошли все к черту, к дьяволу, черт меня возьми, черт с ними… Вот он и явился с ревизией примерно семь десятков лет назад в «час жаркого заката на Патриарших прудах».

То явилась высокая дьявольщина. Компания Воланда состояла из чертей, но чертей-романтиков, чертей-идеалистов, которые пришли, чтобы наказать вульгарную чертовщину.

Возможности Воланда, как бы ни был он могуществен, оказались ограниченными. Он может наказать зло, в том числе и посредством «коровьевских штук», но не способен его исправить. Он в силах отомстить за Мастера и за Маргариту, но не спасти их.

«Великий бал у сатаны» – это не Страшный суд. Это парад справедливости. Правда, на том Свете.

А что может Спаситель, по версии писателя? Что может его Мастер?

Всего лишь быть последовательными в своих призваниях и в моральных установках. Каждый из них оставляет на Земле по одному невольному последователю. Иешуа – Левия Матвея. Мастер – Ивана Бездомного.

Булгаков оставил нам свою самую главную рукопись, которая, к счастью, не сгорела.

Булгаков, описывая тот советский морок, что сковывал все живое, органическое железом страха и разъедал изнутри кислотой низких инстинктов, зацепил и нечто, выходящее за рамки того времени и той тирании.

Как-то так получилось, что чем более мир кажется контролируемым, жизнь управляемой, люди рассудительными и рациональными, тем чаще все это опрокидывается взрывами иррационализма, коллективного безумия, стихийными бедствиями и не поддающимися упреждению техногенными катастрофами. Рационализм тщится объять необъятное и расплачивается восстаниями ирреальных сил.

Отчего в наш просвещенный век, когда все можно просчитать на сверхмощных компьютерах, люди так легко попадают в зависимость от магов и поп-идолов? Не очередные ли то проделки Коровьева?

Вообще-то пошлой вульгарной чертовщины и сегодня довольно, а высокой и мстительной иронии Воланда не хватает. Оттого мы так дружно и потянулись к компании Мессира, посетившей наши просторы в XX веке. Да и в XXI веке мы, вконец испорченные квартирным вопросом, были бы не прочь приветить Воланда с его команией высокородных и высокообразованных дьяволят. И каждый год в «час небывало жаркого заката на Патриарших прудах» администрация столицы устраивает нечто вроде праздника. А в этом году она еще и отремонтировала «нехорошую квартиру на Садовой». Так что «добро пожаловать,

«Трудно быть богом», режиссер Алексей Герман

господин Зло со товарищи!» Тем более, что зла на нас сегодня почти так же остро не хватает, как и в 30-е годы прошлого столетия.

Да вот только вряд ли по наши продажные души явится с контрактами булгаковская нечистая сила. Слишком далеко зашла порча. Все, на что мы можем теперь рассчитывать, на чудо-юдо рыбу Левиафан.

О том, как далеко запущена болезнь, намекнул Звягинцев еще в предыдущей своей картине «Елена».

Как-то раз героине этого фильма повезло столкнуться в эфире с героями «Большой семьи» Иосифа Хейфица, где работяга Журбин время от времени повторяет Марксову мысль: «Пролетариат – могильщик капитала», не ведая, что в действительности все получится наоборот: капитал возьмет верх над рабочим классом. В том числе и в его собственной стране, где на тот исторический момент золотой телец был окончательно и бесповоротно побежден. Вскоре выяснилось, что то было обманчивое торжество.

Как бы в насмешку над всеми тремя поколениями Журбиных в «Елене» продемонстрировано, как окончательно и бесповоротно истлели и распались человеческие связи в отдельно взятой стране. И наверху – среди новых русских буржуа. И внизу – в спальных районах с хрущобами по соседству с какими-то производственными предприятиями, с незастроенными оврагами.

И дело уже не в социальной пропасти между теми, кто с деньгами в комфортабельных жилищах, и теми, кто прозябает в домах-сотах, перебиваясь с пива на водку. Дело как раз в одинаковой иссохшей человечности там и тут.

В пропасть ухнули оба этажа социального мироздания.

Насколько «Большая семья» симулирует теплоту родственных взаимоотношений Журбиных, настолько «Елена» беспощадно жестко констатирует восторжествовавший формализм человеческого общежития.

И вот что хорошо было бы до конца осознать. Та разруха в головах и в сердцах наших – итог не последних двух десятков лет жизни. Это итог столетия с его смертельными мировыми войнами, с его

«Елена», режиссер Андрей Звягинцев

душегубскими гражданскими войнами, с его опустошительными идеологическими сражениями, с мифологическими надстройками.

Антибуржуазная революция 17-го подготовила почву бесчеловечности, на которой сегодня выросло то, что выросло.

Респектабельный вдовец поступил рационально, взяв в жены ту, кто его выхаживала в больнице – медсестру Елену, женщину простую, добросовестную и, кажется, добросердечную. Они живут без любви, но ладно и складно.

И прекрасная Елена поступила рационально, когда поспособствовала кончине своего не очень здорового, но состоятельного мужа, чтобы помочь своим родным деньгами и жильем.

Стихийные люди с окраины мегаполиса переезжают из «хрущобы» в хорошую квартиру в хорошем районе, потеряв по дороге нечто сущностное – человечность.

О надвигающейся гуманитарной катастрофе, о ее корнях предупреждал и фильм Андрея Смирнова «Жила-была баба». Это картина о том, как большевистское неоязычество каленым железом выжигало в народе христианскую мораль…

В свою очередь, драматург Василий Сигарев написал пьесу по мотивам «Анны Карениной» и не побоялся назвать ее «Алексей Каренин». Не побоялся потому, что театральная среда гораздо компактнее киноаудитории. Понятно, что в театре такое название срезонирует и, более того, вероятно, подогреет интерес публики. А вот предпринятая Светланой Проскуриной экранизация инсценировки Сигарева притаилась под другой заглавной крышей: «До свидания, мама».

Переакцентировка романа оказалась на экране еще более радикальной. На экране не XIX, а XXI век. Герои ничем не исключительны – ни наружностью, ни, как принято говорить, богатым внутренним миром. Это вполне заурядные буржуа среднего достатка. От былого ореола остались только имена: ее зовут Анна, мужа – Алексей, ребенка – Сережа, любовника – тоже Алексей. В основе женихой измены та же иррациональная мотивировка – необъяснимая и неконтролируемая

страсть. Опять же роковая конная скачка, обострившая кризис в семейных отношениях героев.

В фильме наши современники то и дело аукаются с персонажами первоисточника. И чем дальше их сюжеты разбегаются, тем выше потребность новейших Карениных не потеряться в дебрях современности. Связующие нити натягиваются и звучат при малейшем к ним прикосновении зрителя – мысленном или эмоциональном. И переобдумывается, и переозвучивается смысл классического сочинения.

Драмы двух мужчин и женщины, выясняющих свои отношения, оборачиваются экзистенциальной драмой ребенка, которому предложен выбор между папой и мамой. А он не хочет выбирать. Да ему и не дают этого права взрослые. Так, понарошку брякнули. Всерьез было сказано, что мама умерла. Он помолился за нее, и Анна нечаянно воскресла. Это случилось в Храме, где они обнялись и где снова расстались. И тогда стало понятно, что в мире этого ребенка нет мамы. И что это общечеловеческая печаль, в сравнении с которой не такими уж драматичными кажутся переживания двух мужчин и одной женщины.

Человечность истончается, меркнет и вот-вот угаснет… Собственно, в этом суть тех процессов, что протекают в сегодняшней общественно-социальной жизни на фоне радостного подъема государственного патриотизма.

Культура, намекая на возможную беду, свидетельствует о прошлом, комментирует настоящее и заглядывает в будущее. Вольно же нам считывать (или не считывать) ее показания и предсказания…

Сегодня и мы не спрашиваем, и нас не спрашивают, по ком звонит колокол культуры. Возможно, потому, что он звонит уже не по нам, «на три поколения запроданным рябому черту».

Он звонит уже по тем, кто идет следом за нами. Слышат ли они?..

Тем временем им предложена новая Утопия.

Мир снова грозит перевернуться и впасть в иррациональный идеализм. Если уже не перевернулся и не впал.

Только теперь базисом сделается не киногеничная мифология, а пропагандистское телевидение, поддержанное троллеактивным Интернетом.

Надстройкой, как и в советском прошлом, станет экономика.

Инструментами манипуляции общественным сознанием окажутся патриотическая риторика и демагогическая геополитика.

Впрочем, почему «станет», «окажется»… Это возможное будущее уже отчасти – наше настоящее.

Предположительная Утопия на наших глазах становится Антиутопией. Но уже не в художественном претворении, а в режиме on line. ◆

ПАМЯТИ АНДЖЕЯ ВАЙДЫ

Анджей Вайда:

«ЗРИТЕЛЬ ОТКАЗЫВАЕТСЯ СМОТРЕТЬ СЮЖЕТЫ ИЗ НЕДАВНЕГО ПРОШЛОГО»

Беседу ведет Ирина Рубанова

Ирина Рубанова. Я знаю перечень твоих несостоявшихся фильмов. Много лет назад в журнале Film na swiecie Станислав Яницкий опубликовал ваши с ним долгие беседы о нереализованных замыслах[1]. О фильмах, которые ты хотел бы снять, к которым готовился, о которых мечтал на близкое или дальнее будущее, но которые так и остались мечтами. Там намечались какие-то фантастические вещи.

Анджей Вайда. Но тут надо бы откровенно ответить себе на вопрос, что такое фильм. А фильм – это мои намерения плюс ожидания зрительного зала. После 13 декабря мне это кажется особенно интересным: картина коренным образом изменилась сначала к худшему, а потом к лучшему[2]. И во время военного положения те, кто трудился на ниве пропаганды и специализировался на формировании кинорепертуара, совершили то, чего до той поры не было: они обрушили на кинотеатры развлекательные картины. И даже не американские, а сперва, к примеру, гонконгские, то есть фильмы кунфу. Затем последовали другие разнообразные киноразвлечения. Это привело к тому, что интеллигенция перестала ходить в кинотеатры. Все произошло так очевидно, так наглядно, как если бы интеллигентная публика в один прекрасный момент дружно, как один встала и вышла из кино.

Ирина Рубанова. А ведь похожее, как ты знаешь, происходило в «третьем рейхе». Как ни странно, там делалось сравнительно мало собственно пропагандистских фильмов.

1.
В 1998 году критик и режиссер Станислав Яницкий снял телефильм «Мечтать интереснее» (Marzenia sa ciekawsze) о нереализованных проектах Вайды. В фильме режиссер обходит молчанием некоторые из своих давних намерений и, напротив, называет свои сравнительно новые «несбывшиеся мечты». Например, фильм о Шопене и Жорж Санд, экранизацию «Картотеки» Тадеуша Ружевича.

2.
13 декабря 1981 года правительство генерала Ярузельского ввело военное положение на всей территории Польши. Гражданские права ее жителей были сильно урезаны.

За двенадцать лет – какие-нибудь полдюжины картин. Снимались в основном только комедийки или музыкальные фильмы. Всё.

Анджей Вайда. Вот-вот. Там власть находила это самой действенной пропагандой. И тут то же самое, с той разве что разницей, что никакого дальнего расчета, скорее всего, не было. Для наших важно было отвадить людей от настоящего кино еще и потому, что киносреда продолжала оставаться сильной и дееспособной. Еще делались настоящие фильмы. Лучшее доказательство тому – факт, что во время военного положения был завершен и даже выпущен на экран, хотя и ограниченным прокатом, «Допрос» Рышарда Бугайского. Еще кое-где крутили фильмы морального беспокойства[3]. Но очень скоро у них иссякла аудитория. Наши деятели хорошо сообразили; побороть настроения кинематографистов и самый тип делавшихся тогда фильмов невозможно, зато можно сменить публику. Новая публика вообще не настроена на такие фильмы, не ждет их.

Теперь передо мной открывается только одна возможность. Речь идет не о том, чтобы снять картину, которая понравится публике. Если бы вопрос стоял так, то это была бы попросту спекуляция на вкусах зрителей. Но на самом-то деле публике больше всего нравятся… как бы это поточнее выразить? Словом, публика любит неожиданные фильмы, фильмы, которые вызывают ее удивление. Ей на самом деле нравятся картины, о которых любой сидящий в зале может сказать себе: ну наконец, именно этого я и ждал – такой темы, такой формы рассказа, такой игры. Вероятнее всего, он, этот человек из зрительного зала, не подозревал о своих ожиданиях или ощущал их совсем смутно. Ведь зритель не может, не обязан формулировать то, чего он ждет от кино и какой фильм он хотел бы теперь посмотреть. Но режиссер обязан, сам будучи зрителем, угадать эти ожидания и, ответив на них, тем самым упредить их. И это не следует истолковывать как подлизывание к зрителю или – по-другому – как вариант коммерческого мышления. Как раз наоборот: это образ мыслей человека, который хочет разговаривать с публикой. Разумеется, никому не заказано снимать картины для себя самого, сидеть дома и смотреть их в одиночку. Но я всю свою жизнь делал фильмы, которые люди смотрели, и они, эти фильмы, имели отклик и в Польше, и за границей.

Именно с этой позиции я расцениваю свой неуспех с фильмом «Корчак». (Правда, там была особая причина, почему он не дошел до зрителя.) Но нечто подобное произошло раньше – с «Хроникой любовных происшествий», потом с «Корчаком» и особенно с картиной «Перстень с орлом в короне» (у нас – «Перстенек с орлом в короне». – *Прим. ред.*). Мне стало ясно, что я совершенно разминулся со зрительным залом. Этот, то есть нынешний, зрительный зал не хочет смотреть такие фильмы. Он ждет чего-то другого. Чего он ждет, он не знает. И справедливо полагает, что это я обязан ему объяснить, чего он хочет. Одно абсолютно точно; публика не хочет ничего, что связано с недавним прошлым. У Спилберга есть фильм «Контакты третьей степени».

3. Фильм «Допрос», сделанный в творческом объединении «Х», которым руководил Вайда, рассказывал о сталинско-берутовских застенках. «Кинематографом морального беспокойства» называли группу фильмов конца 70-х годов, в которых затрагивалась общественно значимая проблематика. Неформальным лидером этой группы считается Кшиштоф Кесьлёвский.

Так вот, польская публика сегодня не хочет ничего из того, что обозначено «близкой степенью». Мы обрели свободу не для того, чтобы оплакивать наше прошлое. Вот формула того недоразумения, которое мы здесь у себя наблюдаем.

Ты спрашивала мое мнение, почему «Солидарность» проиграла президентские выборы[4]. Да потому и проиграла, что построила свою агитацию на оплакивании прошлого. Из прошлого предполагалось возвести некий трон – трон для Валенсы, для его окружения. Ан нет. Это уже никому не интересно.

Ирина Рубанова. Что ты говоришь? Неужели это так?

Анджей Вайда. Никому не интересно.

Ирина Рубанова. Но как же так? Ведь должна сохраниться память о том, что было!

Анджей Вайда. Память должна сохраниться. Но у меня такое впечатление, что через десять-пятнадцать лет, через какое-то время, когда ситуация нормализуется и станет более отчетливой, нежели она представляется теперь, тогда те, кто понятия не имеет, как оно было тогда, те, кто не мог видеть своими глазами Варшавское восстание или хотя бы знать о нем так, как знал я, или преследования аковцев в 1945 году или возвращение из лагерей для перемещенных лиц в американской зоне оккупации, среди возвратившихся на родину, как ты помнишь, был Тадеуш Боровский, – вот тогда кто-то из этих «не видевших» и сделает фильм о прошлом, который привлечет новую публику. Мы уже не сумеем, я почти в этом уверен. Почему? Ведь все фильмы о недавнем прошлом, мои в том числе, подверглись нападкам прямых свидетелей. В действительности, говорили и писали они, было вот так и так, а совсем не так, как это выглядит на экране. А публика, которая приходила в кино, свято верила, что было именно так, как это показал я. Вся тайна именно в этом.

Ирина Рубанова. Отныне люди, видевшие твои фильмы, смотрят на события прошлого твоими глазами.

Анджей Вайда. Точно. Но есть и другая сторона дела. Именно она открылась мне сейчас. В наших рассказах о недавнем прошлом нынешняя публика не находит того, что ей хотелось бы там найти. Вот я и делаю вывод: события нашего прошлого должны быть увидены другими глазами.

Ирина Рубанова. Видимо, возник спрос на новую мифологию. Не на правду, а именно мифологию.

Анджей Вайда. Похоже на то, А правда никого не интересует.

Ирина Рубанова. Абсолютно. Здесь ты прав на все 100 процентов.

Анджей Вайда. Потому что правда лежит на улице. Газеты уже всё написали, книжки все опубликовали, телевидение лучше, хуже, но уже все показало. Борьба за правду идет. Правда сказана. Только мало что из этого факта воспоследовало. И теперь, когда мы будем отдаляться от прошлого и публика сообразит, что из всего обнародованного ничего не проистекло, она задастся вопросом: а почему, собственно? И скорее всего, поиск ответа на этот вопрос в соединении с обращением

4. Речь идет о президентских выборах 1995 года, на которых Лех Валенса проиграл Александру Квасьневскому.

к прошлому – иначе все равно не получится – и станет тем интересным материалом, который хочет увидеть зал, хотя и не отдает себе в этом отчета. Так я себе это представляю.

В связи с этим я зачеркнул все свои старые проекты. Больше того. У меня остается мало времени, и я решил не тратить его на работу за границей. Поэтому я был так осторожен, когда мы обсуждали предложение снять «Штабс-капитана Рыбникова» в России[5]. Я не хочу работать за границей в театре, не думаю, что соблазнюсь чем-нибудь в кино. Потому что вместе с фильмом каждый раз как бы начинаешь новую жизнь, а я заранее знаю, что продолжения не будет.

Ирина Рубанова. В каком смысле не будет? Почему?

Анджей Вайда. Смотри. Вот я еду ставить Стриндберга в Стокгольм, в Королевский драматический театр…

Ирина Рубанова. «Драматен»…

Анджей Вайда. «Драматен». Встречаюсь там с актерами Бергмана[6]. Мы начинаем работать. Удастся ли нам что-то сделать хорошо или не удастся, оценят ли нас справедливо или не оценят, не имеет большого значения, потому что никогда в будущем мне с ними не работать. Это очень острое и неприятное чувство. А с польскими актерами я обязательно встречусь – не сегодня, так завтра. С некоторыми уже встретился, с новыми еще познакомлюсь, и мы будем вместе работать. Я чувствую настоятельную потребность замкнуть круг. Мне необходимо ощущать некую надежность и одновременно длительность сотрудничества, видеть перспективу своих трудов. А кроме того, что более важно, я не испытываю надобности в работе за границей, потому что она не открывает передо мной сегодня никаких иных возможностей помимо тех, что дают мне мои занятия дома. Разница в гонорарах теперь уже не такая огромная, как прежде. Престиж?

Ирина Рубанова. Да уж за престижем в Европу тебе можно не ездить.

Анджей Вайда. Раньше мне «не советовали» снимать за границей, а я ехал, привозил фильм и говорил: «Будете мешать мне работать, обижусь и уеду от вас. Без дела не останусь». А теперь никого не интересует, уехал я или остался. Ни малейшего значения это не имеет. Поэтому я сосредоточился на том, что еще смог бы сделать тут. Из того, что я сейчас готовлю, я бы выделил один проект, который для меня самого представляет собой некую неожиданность. Я говорю о серии из пяти фильмов по 50 минут для телевидения, которая будет называться «История Польши по Анджею Вайде». Все начинается с «Дантона» и Французской революции, а кончается 1980 годом, когда верфь побеждает.

Ирина Рубанова. То есть «Человеком из железа».

Анджей Вайда. «Человеком из железа». Это пять фильмов. Самое удивительное в том, что оказалось, что я снял историю Польши. Разумеется, имеются белые пятна: нет войны 1920 года, нет восстания 1863 года. А почему этих событий нет, я попробую объяснить с экрана[7].

Ирина Рубанова. Как это будет строиться? Фрагменты из фильмов и комментарий?

5. В начале этой беседы я передала Анджею Вайде предложение руководителя московской студии «12-А» экранизировать в российско-польской копродукции и, возможно, с участием Японии, рассказ А.И.Куприна «Штабс-капитан Рыбников». Инициатор этого проекта А.Михайлов не в последнюю очередь «соблюдал» вайдовский интерес к Японии.

6. В феврале 1944 года Анджей Вайда поставил на большой сцене Королевского Драматического театра в Стокгольме драму Августа Стриндберга «Соната призраков». Одну из главных ролей в его спектакле играл Макс фон Сюдов.

7. Вайда снял этот цикл в 1998 году. В окончательном варианте он называется «Мои заметки по истории» (Moje notatki z historii).

Анджей Вайда. Фрагменты из фильмов, а между ними я попытаюсь рассказать о своем ви́дении истории. Иногда оно совершенно противоречит убеждениям других людей. Его критиковали, полностью отрицали. Но ведь именно так создается мифология, которую принимает общество. Или не принимает. Или общество готово с этим согласиться, или оно настроено против того, что видит на экране и что оттуда слышит. И эта игра между кем-то, кто хочет быть историком, таким странным историком, что пишет картины, и зрителем. Ведь у нас существует традиция. Например, Матейка был таким живописцем

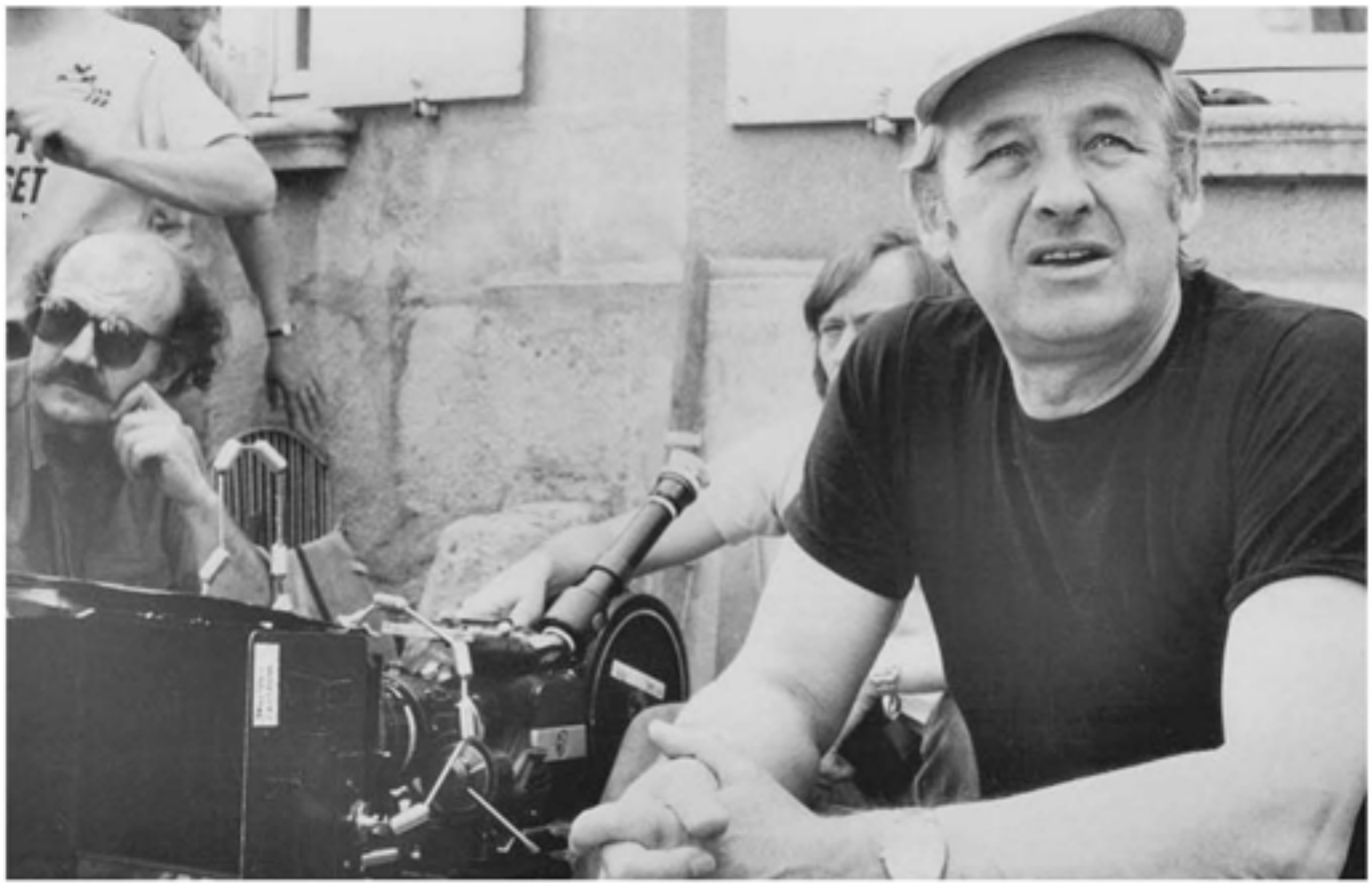
Ирина Рубанова. Историком-живописцем.

Анджей Вайда. Именно. У него был собственный взгляд на историю. Однажды, в самом начале своей карьеры исторического живописца, он произнес гениальную фразу, которую, сказать по правде, я от него не ожидал услышать: «Я начну с ран». И написал «Проповедь Скарги». В Краков, где работал Матейка, стягивалась вся аристократия, потому что это был свободный город. Здесь богатейшие люди понакупили дворцов, отдыхали в свое удовольствие и одновременно очень высоко себя ценили: они понимали себя как некое продолжение славного прошлого. А он написал «Скаргу» против них всех. Они ждали, что он будет живописать победы, а он возьми и скажи: «Я начну с ран». Получается так, что это и моя, разумеется, более скромная, роль – на ниве кино.

Параллельно я кончаю «Барышню Никто» (у нас – «Девочка Никто». – *Прим. ред.*), посмотрю, как ее примут. Потому что...

Ирина Рубанова. А свою «Историю Польши» ты для кого делаешь?

Анджей Вайда. Для французского телевидения. «Канал плюс» действует и здесь. Польское телевидение проектом не заинтересовалось, как, впрочем, и другими моими предложениями. Но это я, как говорится, заметил походя, на полях. Я думаю так: это не только попытка найти свое место в новой ситуации, не только испытание новой темы. Когда



я делал «Страстную неделю» или «Корчака», то, теперь я это вижу, я как будто сам себе ножку подставлял. Как же при этом не растянуться?

Ирина Рубанова. И все же и «Страстная…», и в особенности «Корчак» – очень важные картины.

Анджей Вайда. Это другая история, Я говорю не об этом, а о том, что на пути к зрителям я сам себе сделал подножку. Говорю тебе: не нужна им эта тема.

Ирина Рубанова. Может, это проблема зрителей?

Анджей Вайда. Не исключаю. Но что это меняет? Они такие, какие есть. Разумеется, я могу утешать себя тем, что энное количество особ посмотрело ту или другую картину, она их заинтересовала и т.д. и т.п.

Ирина Рубанова. Не в том дело. Я сегодня разговаривала с Даниэлем [Ольбрыхским] о тебе. Среди прочего разговор зашел о «Свадьбе». Он ожил, заулыбался, как-то так, я бы сказала, счастливо заулыбался и говорит, что никогда так радостно не работал и какой интересный ход в роли Жениха вы нашли и т.д. и т.п. А я ему: «Да и Анджей никогда так не работал, это необыкновенная картина, она увидена, может быть, на 10 процентов, может быть, даже меньше. А вся масса фильма – не знаю, как это назвать *(А. В. смеется)*, – остается пока не востребованной». И точно так же, может быть, ты удивишься, услышав это, остался не полностью понятым фильм «Невинные чародеи». В каком-то твоем интервью я читала, что ты находишь картину неудачной, затронувшей действительность как-то по касательной. Когда он появился, он привлек к себе внимание главным образом молодежи, но знатоки морщили нос: нетипичный Вайда, жанровая зарисовка или даже анекдот. Милый, симпатичный фильмик, но где крупный конфликт, где герои с отметиной истории на челе? И все в таком духе. А на самом-то деле разве есть более выразительный, более выпуклый портрет той генерации – детей «малой стабилизации»?

Анджей Вайда. Ну да. Вроде бы нет.

Ирина Рубанова. Этот фильм и сегодня не только расскажет о времени, когда он возник (1960 год. – *Прим. ред.*), но и заденет за живое остротой положений, какой-то одновременно и стыдливой, и дерзкой эротикой, нервной ритмикой. Трудно подобрать слова, они не из области критики или искусствоведения. В моем восприятии штука здесь в том, что запечатленная жизнь как бы не остановлена, а продолжает протекать и длиться. Тот же эффект есть и в «Человеке из железа». Для меня бесценно ощущение предкамерной реальности не как материала, из которого можно изготовить фильм, а чего-то абсолютно и окончательно суверенного.

Анджей Вайда. Все это, может быть, и так. Только нужно отдавать себе отчет в том, что фильм или выходит на экран и получает отклик тогда, когда выходит, или он отправляется в фильмотеку – ждать своего часа. Случается, правда, редко, что старый фильм вновь выпускается в прокат – происходит то, что на языке кинематографистов и кинопрокатчиков называется второй премьерой. Но я и тут стараюсь трезво смотреть на вещи. Любая картина выходит на экран в надежде завоевать свет. Ее первое появление – это появление бойца, воина-завоевателя. Возвращается же она оборванной, побежденной, и второе «пришествие» – по характеру своему совершенно другое появление. Первое – это событие общественное, второе – событие художественное. Это две абсолютно разные вещи.

Но, возвращаясь к моей главной заботе – к поиску контакта со зрителем, я вот что еще хочу сказать. Дело не только в теме, но и в форме.

Когда я снимал «Пепел и алмаз», на экранах шли фильмы Куросавы, Бергмана, Феллини, Антониони. Наша картина должна была появиться тогда в таком окружении. Смею думать, что она как-то по-своему однопородна работам этих режиссеров. В любом случае «Пепел и алмаз» с ними рифмовался. Между тем сейчас кинотеатры предлагают нечто совершенно другое. Следует уразуметь, что если зритель это другое смотрит, ну значит, он так себе представляет, что такое кино. Сегодня, если хочешь ему сказать что-то существенное, если ты ставишь перед собой какую-то важную задачу, ты не можешь отмахнуться от того, к какому типу кино привыкли нынешние зрители. И это вторая трудность. Так что меня поджидают как минимум две трудности.

Во-первых, надо найти, отважиться найти то, чем живет сегодня зритель, и рассказать ему об этом. Я попробовал и сделал «Барышню Никто». Во-вторых, я должен постоянно задаваться вопросом: а привлекательна ли для этого зрителя форма моего фильма, достаточно ли она коммуникативна для него, захочет ли он его посмотреть? Моя проблема состоит не в том, что мои фильмы не смотрят. Мои фильмы, не тот, так другой, каждые две-три недели идут по телевидению. Если бы их не смотрели, то ТВ их бы и не показывало. Там сегодня спрос определяет предложение. На голубом экране я теперь присутствую больше, чем когда-либо раньше, но полностью отсутствую

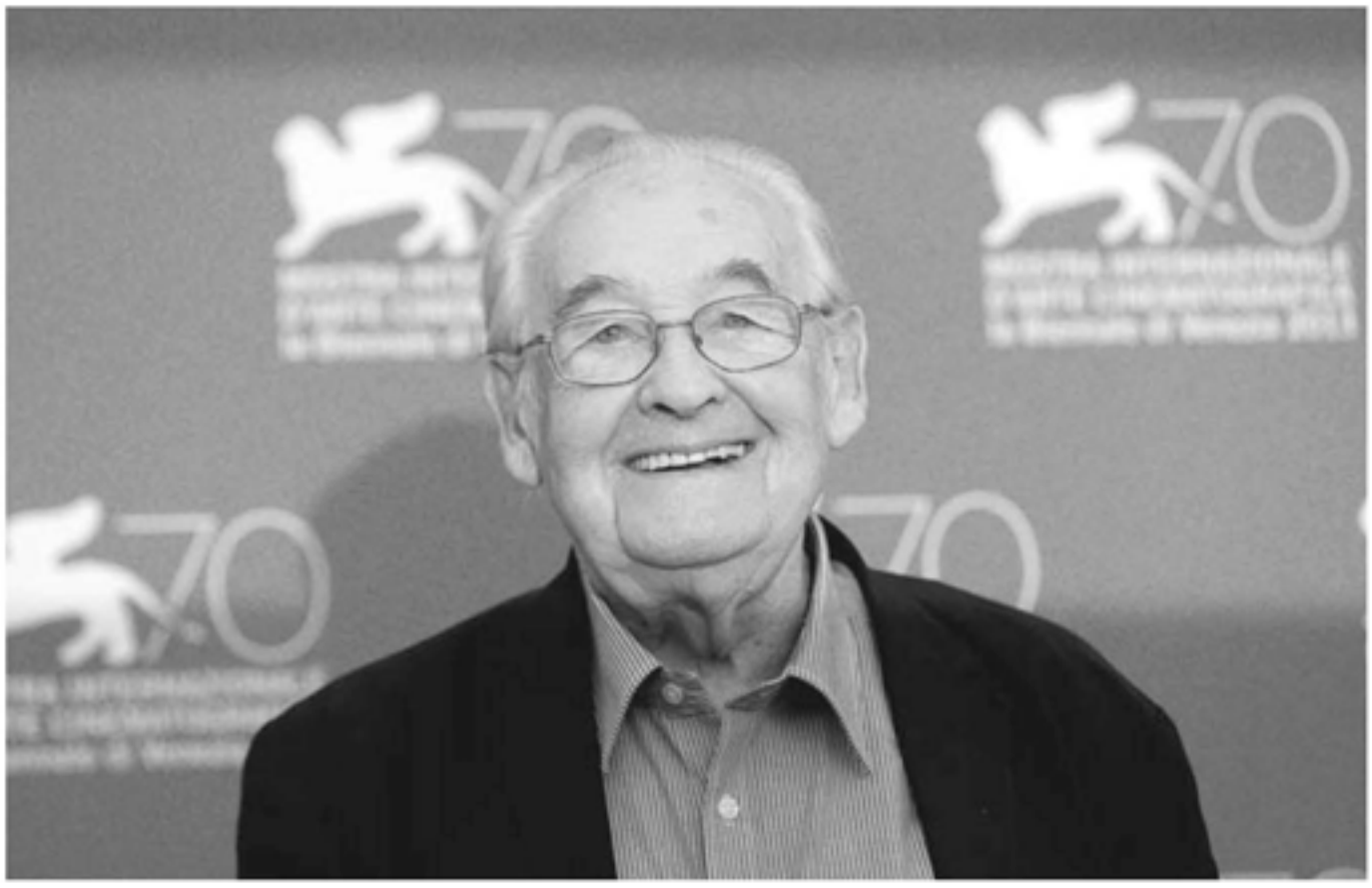
в кинотеатрах. А я убежден, что только просмотр в кинотеатре – настоящий контакт с фильмом, потому что только там люди вместе что-то переживают. Кинопросмотр – это в определенном смысле общественный акт в отличие от эгоистического состояния перед телевизором. И поскольку я приучил себя быть режиссером, который обращается к сердцам и воображению зрителей, вместе пришедших в кинотеатр, я не могу удовлетвориться тем, что меня смотрят только по телевидению. Никто мне не докажет, что миллион телезрителей – это лучше чем тысяча кинозрителей. Потому что этот миллион не дает отклика, ибо он «потребляет» картину неестественным образом. Может быть, я и ошибаюсь, может быть, в этом вопросе придерживаюсь устаревших взглядов, но обманываться, убеждая себя, что все в порядке, не хочу. И поэтому я хочу снять фильм, который бы осуществил две названные задачи. По поводу первой: я взял новый непривычный для меня материал. Вообще-то в этом нет ничего чрезвычайного. Всю жизнь я делал разные фильмы; с одной стороны, скажем, «Свадьба» и «Земля обетованная», а с другой… Ну что бы тут назвать?

Ирина Рубанова. «Охоту на мух», например.

Анджей Вайда. …«Охота на мух», две картины по Ивашкевичу – «Березняк» и «Барышни из Вилько». Сейчас не важно, в равной степени удачными или неудачными были эти работы. Но смогу ли я соответствовать современному залу?

И второй вопрос – форма. Секрет кроется в ритме современных фильмов, который не является только ритмом того, что происходит на экране, но одновременно и ритмом существования зрительного зала. Сейчас, с дистанции времени, мне кажется, я разгадал загадку неуспеха многих важных советских фильмов в Польше. Дело было не в том, что их бойкотировали. Об этом больше говорилось, чем было в действительности. Или они не устраивали содержательно. Нет, вовсе нет. Просто они были сделаны в другом ритме, соответствовавшем ритму их родной аудитории. Наш ритм был ближе к ритму Западной Европы, и мы старались, чтобы на экране все быстрее двигались, быстрее говорили, чтобы активнее был монтаж, энергичнее актерство, чтобы все было живее. А теперь уже все превратилось в полное безумие, теперь наш бог – speed. И возникает вопрос: возможно ли этим языком передать нечто большее, чем только гонку картинок? Потому что многие из сегодняшних фильмов только и демонстрируют погоню одной картинки за другой. И зритель-подросток лишь потому и приходит в кино, что любит это мигание, мелькание.

Я недавно был у своих родных в Брюсселе. Четырехлетний мальчик постоянно смотрит на экране мультфильмы или играет в компьютерные игры. Так вот, этот малыш сломал себе обе руки. Знаешь, как это произошло? Он все время норовит вскочить на стул, на стол, потом на шкаф и оттуда спрыгнуть или взлететь, как это делают персонажи бесконечной компьютерной анимации. Он ведь верит, что там показаны настоящие люди, и не может понять, что повторить все



те движения, которые он видит на экране, живой человек не в состоянии. (*Смеется.*)

Ирина Рубанова. Прелестный, прямо-таки идиллический способ идентификации с персонажами произведения искусства. Правда, травматологически опасный.

Анджей Вайда. Вот именно. Но скажите мне на милость, как можно самоотождествиться с чем-то столь невообразимым? Выходит, можно. Потому что он отождествляет себя не с персонажами, а с их свободой.

Ирина Рубанова. ...с неограниченными возможностями передвижения...

Анджей Вайда. Сломать себе сразу обе руки!

Ирина Рубанова. Я бы хотела задать еще один вопрос, неприятный, может, даже задевающий за живое, но если не хочешь на эту тему разговаривать – не говори ничего.

В последнее время меня не покидает чувство горечи. И вот по какому поводу.

Два года назад Славомир Мрожек резко высказался против «Пепла и алмаза». В унисон ему, хотя и помягче, стараясь аргументировать свою позицию, выступил критик Анджей Вернер. Затем как бы «за», но как-то странно «за», написал о тебе Адась Михник. И уж совсем противно, как-то подстрекательски – известный журналист Кшиштоф Конколевский. Обращаешь ли ты внимание на такого рода выпады? И вообще, как, по-твоему, это следует истолковать?

Анджей Вайда. Видишь ли, у меня такое впечатление, что кое-кто рассчитывает поквитаться. Как бы это выразиться? Чаще всего люди, ну, например, тот же Конколевский, это же просто гражданский позор. Чаще всего люди этого сорта не сыграли сколько-нибудь значительной роли в те времена, которые они сегодня так яростно критикуют. А теперь они решили явиться миру Катонами той эпохи. Как говорят в Польше, все сходится, кроме денег. Тут все сходится, кроме одного простого

факта, что Ежи Анджеевский (автор романа «Пепел и алмаз». – *Прим. ред.*) был очень талантливым писателем. Конечно, он совершал ошибки, главным образом политические. Но в отличие от других ошибавшихся, он умел писать. Его интерес к политике, острота его реакции на происходящее, его темперамент общественного человека, а не только литератора, объясняют, по моему мнению, главное достоинство его книг: это живые книги. Зоилы нам говорят: «Тем хуже, потому что он соглашался быть в услужении у режима». Нет, Ежи Анджеевский полагал, что поступает правильно, и позиция его искренняя.

Сейчас об этом не любят вспоминать, но вся польская интеллигенция послевоенных лет была весьма негативно настроена по отношению к предвоенной Польше. Потому что межвоенная Польша не реализовала тех шансов, которые у нее появились с обретением независимости, отвергла прогрессивные формы экономики, общественного и государственного устройства, не стала цивилизованной страной, плохо относилась к евреям, плохо относилась к украинцам, не сумела решить многих своих проблем и т.д. и т.д. Когда же она пала, то интеллигенция стала воспевать новую будущую Польшу. Очень скоро выяснилось, что это очередная жестокая антиутопия. Но коммунисты успели этим воспользоваться. Должно было пройти какое-то время, чтобы эти люди поняли: к сожалению, действительность еще хуже, чем предвоенная. И мне кажется, этот факт нужно себе четко уяснить, потому что проблема имеет исторически рациональную мотивацию. Я написал какой-то текст в связи с книгой Вернера, который, по-моему, ошибается в главном. С ним, с Мрожеком, я пробую спорить. Но Конколевскому я дал решительный отпор. Это нахальный тип, по моему мнению. Есть такой журнал «Новые книги». Там я напечатал небольшую статью в защиту Анджеевского, который сам уже не может себя защитить, потому что умер. Правда, что Ежи Анджеевский был членом ПОРП и в начале 50-х годов выпустил книгу статей «Партия и творчество писателя». Но тот же Ежи Анджеевский был одним из создателей Комитета защиты рабочих (КОР), и моя последняя встреча с ним состоялась в 1981 году в зале Оливия на I съезде «Солидарности». То есть это был человек, который мог совершать ошибки, но всегда знал, в какую сторону он идет, и понимал, что за ошибки следует расплачиваться. Тогда мы все боялись и прятались в свои занятия: я снимал фильмы, другие писали романы, а он решился на шаг, радикально изменивший его жизнь и не принесший ему никаких видимых дивидендов. Таково мое отношение к этим людям.

А теперь скажи мне, пожалуйста, какие из ваших новых фильмов ты считаешь достойными внимания?

Ирина Рубанова. Знаешь, я должна сказать, что сейчас значительных, больших фильмов нет.

Анджей Вайда. Жаль. Значит, как у нас. ◆

Варшава. 17 декабря 2001 года

Анджей Вайда

КИНО – МОЕ ПРИЗВАНИЕ

Републикация: «Искусство кино», 1989, № 1.
Текст был опубликован по изданию:
W a j d a Andrzej. Kino moje przednaznaczenie. – Dialog, 1987, № 1–4.

Окончание. Начало см.: «Искусство кино» 2016, № 9.

На съемочной площадке

На случайного прохожего киногруппа производит впечатление скопища отчаянно мечущихся безумцев. Да и я сам, несмотря на изрядный опыт, время от времени испытываю такое же ощущение абсурда. И действительно: в каком-то смысле каждый новый фильм создается как бы впервые. Потому-то в работе нас то и дело застает врасплох столько неожиданностей. Попробую, однако, описать мой метод работы на площадке.

Съемочный день я всегда начинаю с актерских репетиций. Накануне вечером я уже обговорил с ними, а также с оператором и ассистентами содержание сегодняшней сцены и функцию, которую она должна выполнять в фильме. Теперь нам надо поместить эту сцену в пространство, в заранее выбранное и подготовленное место, имя которому – съемочная площадка.

Я распределяю за актерами их позиции и по крупицам собираю всю сцену, стремясь к тому, чтобы актеры сыграли ее единым куском, от начала до конца. Я могу мысленно просчитать протяженность эпизода, предусмотреть ритм действия, приглядеться к актерам – словом, решить, что и как будет показано на экране.

Оператор уже давно в работе. Он наблюдает за актерами, прислушивается к замечаниям режиссера, незаметно дает указания, как расставить осветительные приборы, определяет поле зрения камеры. Разумеется, снять всю сцену единым кадром невозможно, однако значительная ее часть непременно должна войти в непрерывный, «базовый» кадр, так называемый mastershot, который необходим для того, чтобы показать сцену в ее целокупности, создать у зрителя ощущение единства эпизода. Этот кадр должен прояснить, где располагаются герои и как они затем будут перемещаться

в пространстве. Безусловно, снимать mastershot надо на общем плане, показывая актеров в полный рост. Установленная на рельсах камера таким образом должна как бы вобрать в себя всё действие, все движения актеров, чередуя панорамы, наезды и отъезды в зависимости от необходимости.

Некоторые кинематографисты считают, что кино есть в первую очередь фиксация движения и, следовательно, камера главное действующее лицо на съемочной площадке, ей подчинено абсолютно все. Особенно часто так думают молодые режиссеры. Работа на съемочной площадке по этому принципу выглядит приблизительно так. Оператор с режиссером попеременно смотрят в визир, манипулируя около камеры, переставляют ее с места на место, и этот танец кинокамеры занимает их больше всего. Правда, спустя какое-то время они все-таки замечают актеров, которые равнодушно наблюдают за их играми. А ведь именно этих скучающих людей придется когда-то снимать. Но не исключено, что возня около камеры уже отбила у актеров всякое желание работать, поскольку весь пыл режиссера ушел на обдумывание кинематографически «эффектного» кадра. В результате получается фильм, который не сможет ничего рассказать, он будет лишь демонстрировать затеи режиссера, который, выбрав двусмысленную роль помощника оператора, самозабвенно наполняет свое творение «выразительными кадрами».

Если бы в «Пепле и алмазе», снимая сцену смерти Мачека Хельмицкого на свалке, я установил камеру слишком близко к лицу Цибульского, то вы никогда бы не увидели конвульсивного подрагивания его ног, когда, свернувшись, подобно эмбриону в лоне матери, он расстается с жизнью. Этот образ смерти получил право на жизнь на экране только потому, что здесь камера восхищалась актером, а не актер старался ей понравиться.

Однако мы ушли в сторону. Итак, снят mastershot, задача которого состояла в пространственной планировке сцены. Теперь моя задача – поочередная раскадровка актерских портретов, я выбираю для каждого из них соответствующий ракурс, и сцена как бы дробится на фрагменты. И, лишь проделав эту работу, мы наконец приступаем к крупным планам, уже точно зная, в какие именно моменты эпизода в них возникнет необходимость.

Возможно, кто-то скажет: «Как же так? Своим методом вы пытаетесь доказать, что режиссер практически целиком отдает себя на откуп актерам и технике, оставаясь связанным по рукам и ногам». Но подлинная режиссерская свобода вовсе не в том, чтобы разрушить какой бы то ни было порядок во время съемок. Поверьте, описанный мною способ съемок может одинаково хорошо послужить как режиссеру, работающему в традиционном стиле, так и тому, кто хочет сделать свой фильм новаторским. Любую сцену, как бы старательно она ни была выстроена, можно потом снять совершенно неожиданным образом. Режиссер должен знать, чего именно он хочет. Никакая

экстравагантность в фильме не должна быть результатом случайности или нерешительности.

Как снимать действие? Представим себе футбольный матч, демонстрируемый по телевидению. Чтобы зрители могли понять ход игры, все камеры должны наблюдать за ней все время с одной и той же стороны, так, как если бы действие разыгрывалось на сцене. Ведь зритель должен сориентироваться, где ворота его любимцев, а где – команда соперников. Только это позволит ему переживать моменты или воодушевления, или отчаяния, в зависимости от того, куда понесся мяч – налево или направо. А представляете, каково бы было зрителю, если бы некий безумец режиссер додумался одну из нескольких камер установить с противоположной стороны поля?! Стоило бы этой камере включиться, как логика игры была бы нарушена, мяч «полетел» бы «не туда».

Во время съемок игрового фильма многие, особенно молодые, режиссеры забывают об этих непреложных правилах. И в результате события на экране выглядят так, что уже спустя минуту мы начинаем путаться в топографии, не знаем, что и как, и в конечном счете теряем к действию всякий интерес, поскольку оно становится абсолютно непонятным.

Когда мне становится ясна как общая, так и покадровая структура сцены, я сосредоточиваю внимание на актерах. Раньше почему-то считалось, что лучше всего актеры играют в длинных кадрах, поскольку постоянно наблюдающая за ними камера способна уловить все нюансы их игры. Сегодня так уже никто не думает. В длинном кадре актер, наслаждаясь своей игрой, может слишком замедлить ритм фильма, а режиссер оказывается в положении безвольного наблюдателя. Причем в этом случае не поможет даже и монтаж, поскольку у режиссера не будет никакой возможности как-то динамизировать игру. Такой стиль постановки можно и сегодня увидеть в телевизионных спектаклях, где действует режим жесткой экономии средств и где съемка нескольких кадров требует больше времени, чем один, пусть даже очень сложный, кадр.

Актер, готовящийся сыграть перед камерой, не должен щеголять перед режиссером изощренной концепцией своей роли. Лучше пусть он работает методом поэтапного приближения к сути актерского образа: постепенно осваивая место, где должен остановиться, проигрывая движения, которые зафиксирует камера, проговаривая по нескольку раз текст, который обычно только на этой стадии заучивается наизусть. Так актер до последнего момента сохранит непосредственность, а при словах: «Камера – начали!» – достигнет намеченного результата. Хотя, впрочем, и этот результат очень редко бывает удовлетворительным. Даже в минуты максимальной сосредоточенности актеру могут помешать многие и многие непредвиденные технические обстоятельства...

Обычно я делаю два дубля одного кадра и лишь в случае необходимости – три. Излишне большое число дублей не гарантирует лучшего результата, к тому же следует учитывать время и усилия, которые

на это уходят. Но даже когда у меня скапливается много дублей, я печатаю только два, самое большое – три, чтобы не запутаться, не утонуть в них при монтаже. При этом я предпочитаю делать варианты кадра, меняя объектив или несколько сдвинув камеру. Так я получаю большую возможность выбора лучшего варианта при монтаже.

Подлинная трудность, преодоление которой требует опыта, связана с созданием ощущения непрерывности: в игре актеров, в настроении сцены, в освещении и так далее. Непрерывность – свойство, которое позволяет зрителю воспринимать ход сюжета, содержание фильма в их единстве. Если автор не достигает ощущения непрерывности, то внимание зрителя рассеянно, он видит не фильм, а его разрозненные отрывки, осколки и в итоге теряет чувство цельности произведения. Овладеть этим искусством непрерывности очень трудно. У режиссера должно быть развито абсолютное ощущение того, что именно зритель увидит на экране, а что ускользнет от его внимания.

Играя в фильме, актер должен постоянно помнить о месте конкретного эпизода в структуре картины. Ведь свое внимание он должен сосредоточить на последовательном проведении роли через весь фильм, не теряя контроля над очередностью снимаемых эпизодов. Каждая новая сцена должна быть сыграна с учетом всего того, что произошло в предыдущих эпизодах (быть может, еще не поставленных). Здесь очень кстати советовать актерам постоянно, как порой бывает в жизни, задаваться вопросами: кто я такой? Откуда иду? Что я знаю о том, что здесь разыгрывается? Что должен сделать для достижения цели, которую мне определяет финал фильма? Если актер этим пренебрегает, возникает опасность, что лучшее из сыгранного им не вольется в главное русло действия, окажется лишь обрамлением пустоты, которым без всякого труда можно пожертвовать при монтаже.

Как же должен играть актер, чтобы режиссер сохранил в картине лучшие из сыгранных им сцен? Есть только один совет: нужно создавать образ в каждом кадре, в каждом диалоге. Представьте себе на мгновение некоего режиссера, который, недовольный Джеймсом Дином, решил бы вырезать все, что его раздражает в игре этого актера. Будьте уверены – такая операция невозможна. Дело в том, что оригинальность Джеймса Дина не свойство каких-то кульминационных эпизодов фильма. Она содержится в каждом сантиметре кинопленки, запечатлевшей этого гениального актера.

Режиссер проверяет себя

Во время съемок я всегда ищу подтверждения правильности хода моей работы. Разными способами я бы хотел узнать правду, которую мне откроет аудитория кинозала, заранее. Трудно проанализировать бесконечное число факторов успеха будущего фильма. Если бы существовал такой компьютер, то крупные киностудии давно бы его имели (а, впрочем, может, уже имеют?). Я режиссер бедный, и поэтому мне пришлось самому выработать собственную систему.

Уже на первом фильме – а мне тогда было двадцать семь лет – я заработал себе язву (типичную болезнь кинорежиссеров). Я лечу ее и по сей день, но весной и осенью боли всегда усиливаются. На этом и строится моя система – простая и надежная. Я знаю, что, если во время съемок или просмотра материала у меня несколько раз возникает сильная боль – сцена удалась! Это и понятно: если сцена доставляет боль мне самому, то, значит, она вызовет такое же волнение и у зрителя – правда, безболезненное.

Во время съемок фильма «Дирижер» я был вынужден в резкой форме отчитать моих ассистентов, которые, как бывает с молодыми, устав от работы, самовольно удалились с площадки. Сэр Джон Гилгуд прокомментировал это кратко: «Хороший режиссер. Кричит, но сам не нервничает!»

Каждому режиссеру следует хорошо овладеть умением проявлять бурное и откровенное недовольство. Он должен воздействовать на других, не теряя хладнокровия. Если он поддастся чувству гнева, то сразу потеряет самоконтроль и, вместо того чтобы мобилизовать усилия других, испортит собственный фильм.

Режиссер должен смотреть отснятый материал вместе с группой, не запрещая никому входить в проекционный зал. Таким образом он демонстрирует свою силу и открытость: от сотрудников ему прятать нечего. Ведь так или иначе фильм смотреть публике. А совместные просмотры есть подготовка этого неизбежного момента. Даже материал, зачастую напечатанный кое-как, наспех озвученный, позволяет немедленно сориентироваться, получится ли из этого кино. Получится, если, глядя на экран, мы забываем обо всех недоработках и начинаем интересоваться героями и действием фильма.

По окончании съемок, уже имея в распоряжении весь фильм, я собираю первых зрителей: киногруппу, актеров и друзей, не забывая при этом и о случайных гостях. Я показываю им фильм в его первозданном, сыром виде. Этот просмотр дает мне понять, тем ли путем я иду. Ведь образы, созданные актерами, ритм, в котором они играют, – все это останется неизменным в окончательном варианте фильма, у тебя есть возможность лишь мелких монтажных поправок. Ничего не поделаешь: самое важное достигается только на съемочной площадке.

Господь бог создал мир за шесть дней, а на седьмой отдыхал, поскольку знал, что все идет так, как он задумал. Так и режиссер: если он нашел верную тему, придал ей в сценарии соответствующую форму, правильно подобрал актеров и сформировал отличную киногруппу – он может быть спокоен: фильм будет удачным.

Такое стечение обстоятельств случается редко, и ему нужно способствовать. Но режиссер не должен вторгаться во все. Даже господь бог, когда он уже создал мир, позволил животным спокойно пастись, птицам – порхать на воле, а рыбам – плавать в воде. Так и режиссер: он не может бесконечно всех поправлять. Даже бог-отец позволил Еве и Адаму самовольно впасть в грех.

1

2

3

1. «Поколение»
2. «Канал»
3. «Пейзаж после битвы»
4. «Барышни из Вилько»
5. «Невинные чародеи»
6. «Корчак»

4

5

6

Когда Ренуар начинал снимать «Великую иллюзию», он был недоволен Эрихом фон Штрогеймом, а ведь его роль – одна из величайших в мировом кино. Если бы я учил Цибульского, как он должен вести себя перед камерой в «Пепле и алмазе», вместо того чтобы увлеченно следить за тем, что он делает, я бы не использовал самый главный шанс, выпавший мне в жизни. Словом, если ты хочешь создать нечто оригинальное, ты должен позволить тем, с кем работаешь – особенно актерам, – максимально себя проявлять, обеспечить им ощущение свободы.

А где же искусство?

Где же в этой каторжной работе индивидуальность режиссера, где искусство? Нигде! Даже если, следуя моим рекомендациям, вы установите режим строжайшей дисциплины, то все равно вам еще будет далеко до искусства. Искусство вообще невозможно поймать в сети – оно рождается из беспристрастия, из своего рода независимости по отношению к теме вашего фильма.

Воспользуюсь примером из живописи. Давид, великий французский художник, создал бессмертное полотно, посвященное Марату. Во время работы над «Дантоном» мне удалось отыскать эскиз этой картины. Ванна, лежащий в ней Марат, истекающий кровью, нож, валяющийся на полу, – все предвещает горизонтальную композицию. И все-таки окончательный вариант – вертикальный! Над лежащим героем простирается огромное пустое, совершенно «беспристрастное» пространство. Почему Давид не расширил полотно влево? Вероятно, тогда мы бы увидели убегающую в панике после совершения убийства Шарлотту Корде. Почему он не расширил полотно вниз? Тогда бы мы увидели огромную лужу крови «друга народа». Нет! Давид, ведомый вдохновением, решил простереть огромный и равнодушный фон над убитым революционером. Наверняка он понял, что, нарисовав тело убитого, ванну, исписанные страницы и нож убийцы, он тем самым сполна осуществил миссию, выпадающую на долю художника революции и друга Марата. И быть может, тогда он задумался над тем простым фактом, что рано или поздно умирает каждый, а революционер раньше, чем другие, – и «маханул» этот огромный, пустой зеленый фон.

Однако между словами «беспристрастный» и «ненужный» лежит пропасть. Вертикальный формат картины «Смерть Марата» столь же беспристрастен, сколь и необходим.

Именно здесь заключен ответ на вопрос, где в фильме место для свободы художника. Везде! Везде, где он сумеет ее увидеть.

Музыка, а не музыкальная иллюстрация

Музыка – это та область, в которой я наиболее остро ощущаю недостаток образования.

И я не облегчаю себе задачу: не работаю с одним и тем же композитором, как это делают многие режиссеры, испуганные собственным музыкальным невежеством. Наоборот, в зависимости от темы

и характера фильма я ищу счастья с разными композиторами. Таким образом, в силу необходимости, чтобы целиком не полагаться только на волю судьбы, мне ничего не оставалось, как выработать свою точку зрения на роль музыки в кино и на то, как ее следует использовать.

За последние годы функция музыки в кино очень сильно изменилась. Во времена моей молодости композитор поначалу несколько раз просматривал фильм на монтажном столе. Потом определялись места, где должна была вступать музыка, причем ее звучание строго расписывалось по кадрам и вымерялось до секунды. Тогда это называлось «музыкальной иллюстрацией». Ясно, что такая иллюстрация должна была так же точно соответствовать изображению, как рисунки Гюстава Доре соответствуют тексту «Дон Кихота», Библии или «Божественной комедии».

Сегодня уже все не так. Композитор связан с фильмом с первых съемочных дней. А это значит, что он не вдохновляется уже завершенными образами, а сопровождает режиссера в его приключении по всем стадиям создания картины. Я считаю такой способ работы более приемлемым, поскольку он обеспечивает композитору участие в процессе возникновения картины, не заставляя его приспосабливаться к уже готовому продукту.

Существенно изменилось и наше восприятие музыки, это тоже изменило ее функции в сегодняшнем фильме. Я считаю, что решающую роль тут сыграло широкое распространение транзисторных приемников. Мы едем в машине, и из динамика доносится бессмертная музыка Вивальди, на которую накладывается шум мотора и разговор пассажиров. Такой способ восприятия музыки сегодня наиболее распространен. Она почти непрерывно сопутствует всем нашим действиям, ничего не иллюстрируя, а существуя автономно, являясь дополнением к нашей жизни. Поэтому так часто она не соответствует ни нашему психическому состоянию, ни ситуации, в которой мы находимся. Много лет назад Артур Рубинштейн сказал мне, входя в самолет: «Какой ужас, снова музыка! А может, я лечу на похороны?»

Так музыка, смешанная с другими звуками, случайная, не привязанная к конкретной ситуации, стала составной частью нашего окружения. И не удивительно, что композиторы сегодня используют отрывки, фрагменты, «пятна» вместо старомодной, строго продуманной, монолитной музыкальной иллюстрации, выстроенной в соответствии с сюжетом фильма.

Другим важным открытием было использование в кино классической музыки. Первые результаты были впечатляющими и воодушевляющими. На экране какое попало изображение, невыразительные актеры, но стоило зазвучать музыке Вивальди, Баха или Брамса, все это обретало глубину, таинственность, красоту. Сглаживались диалоги, исчезало все «лишнее», уступая место магии старых мастеров. Увы, счастье длилось недолго! Очень скоро все эти фильмы стали похожи друг на друга, так как музыка поглощала индивидуальность режиссера,

сценариста и актеров, превращая кино в картинки, иллюстрирующие вечную музыку.

Сегодня композитор, работающий в кино, уже обогащенный всем этим опытом, должен помнить о двух вещах. Во-первых, что его музыка, даже если она была написана для определенных сцен фильма, после монтажа может оказаться совсем в другом месте. Поэтому всю свою изобретательность он должен устремить на то, чтобы вплести в ткань картины одну-единственную, но выразительную и в меру оригинальную мелодию, которая будет отличать данный фильм от других, и не пытаться, как это когда-то делалось, приладить музыку к изображению. Во-вторых, он должен помнить, что его музыка смешается с диалогами и звуковым фоном фильма, обусловленным действием. Поэтому нет смысла требовать от нее завершенности, цельности, как это было, когда Эйзенштейн откровенно подстраивал (во всяком случае теоретически) кинообразы «Александра Невского» или «Ивана Грозного» под музыку Прокофьева.

Когда-то опытным путем я открыл еще один аспект воздействия кинематографической музыки. Фильм, независимо от того, насколько интересен его сюжет, утомляет зрителей уже самим фактом своей продолжительности. Но если в момент вероятного пресыщения ввести музыку, то зритель может вновь заинтересоваться диалогом, человеческой речью. Не следует забывать об этой особенности музыки, особенно сейчас, когда фильмы становятся все длиннее и все болтливее.

А длиннее они становятся по многим причинам. Люди, чем участвовать в реальной жизни, предпочитают отгородиться от нее в кинозале или сидя у телевизора. Много лет назад, когда я снимал длинный двухсерийный фильм «Пепел» и беспокоился о том, как его воспримет зритель, один известный польский писатель сказал мне: «Сделай фильм настолько длинным, чтобы мне вообще не пришлось выходить из кино». Были причины, из-за которых он боялся жизни, хотел скрыться во мраке кинозала. Вскоре он покончил с собой.

Музыка нужна большинству фильмов, но длинные фильмы вообще не могут без нее обойтись.

В сознании режиссера срабатывает некий стереотип: «Если делаешь фильм, то без музыки нельзя». Но так уж она всегда необходима? Когда я отчетливо представлял будущий фильм как целое, когда твердо знал, к чему именно я стремлюсь, – я мог заранее сказать, какая музыка должна поддерживать рассказ. Так в фильм «Пепел и алмаз» проникли мелодии затасканных шлягеров, доносящихся в гостиничные номера из ресторана, где разыгрывались решающие сцены фильма. Зато «Земля обетованная» с ее нагромождением персонажей, декораций и сюжетных поворотов требовала композитора яркого, умеющего мастерски владеть большим симфоническим оркестром – словом, такого, как Войцех Киляр. Сценам толпы и работающих фабрик его музыка придала силу, а салонам – сатирическую тональность. А в «Дантоне»

звучит, казалось бы, не совсем свойственная стилю картины, «современная» музыка Жана Продромидеса, который несколькими яркими звуковыми пятнами изобразил суть фильма: раздор.

Некоторые считают, что хорошая музыка в фильме пропадает. Даже если это и так, никогда не расстраивайте этим композитора.

Два вида цензуры

Как известно, существуют два вида цензуры. Внутренняя цензура – та, которую вынуждены применять различные учреждения, призванные поддерживать в стране порядок, нравственность и т.п.

Почему-то под цензурой зачастую понимаются только те ограничения, которые ставит перед художниками государство, особенно если оно финансирует искусство и художники, как говорится, работают за государственный счет. Но не надо упрощать. Истинная цензура возникает из опасения не переступить границы общепринятых представлений о приличии, хорошем вкусе, социальных и моральных предрассудках. В молодости я, затаив дыхание, смотрел «Любовников» Луи Малля; этот фильм был для меня воплощением безграничной эротической свободы. А годы спустя «Империя чувств» Осимы дала мне понять, что такой границы практически не существует. Беседуя с зарубежными журналистами, я не раз объяснял, как функционирует система политической цензуры в Польше. Но никто из них не мог мне ответить на вопрос, почему во Франции, где политическая цензура отсутствует, не появились фильмы о таких чреватых серьезными социальными последствиями политических событиях, как война в Алжире или парижский май 1968 года. Может быть, внутренняя цензура заменила там цензуру политическую?

Вот фрагмент из секретного документа польской цензуры:

> «Варшава, 16 июля 1975 г. Конфиденциально. Экз. № 24. Цензорская информация № 18.
> В приложении направляю для сведения органов цензуры «Замечания по дискуссии вокруг фильма А.Вайды «Земля обетованная», составленные в Отделе идейно-воспитательной работы ЦК ПОРП.
> Начальник управления Юлиан Пельчарский. Приложение:
> Замечания по дискуссии вокруг фильма А.Вайды «Земля обетованная»
> А.Вайда – один из четырех польских кинорежиссеров, которые завоевали широкую известность в мире. Он один из двух (второй – Занусси), которые продолжают работать на родине. Его кинематографическое и театральное творчество, а также интервью, которые он давал, позволяют сделать вывод, что идейно и политически он стоит не на нашей стороне. Скорее, им выбрана довольно распространенная среди художников позиция «беспристрастного судьи» как давней истории, так и сегодняшнего дня, – он считает, что имеет право и объективные возможности применять критерии гуманизма и нравственности ко всем проблемам мира и что ему для этого не нужен ни марксизм, ни какая-либо другая философско-социальная система».

Из года в год, снимая фильмы, я должен был уступать цензуре: вырезал сцены, а в первую очередь диалоги, потому что, с точки зрения цензоров, идеология содержится прежде всего в словах. Но, к счастью, фильм – это изображение, а точнее сказать, он есть нечто, возникающее на скрещении видимого и звучащего, именно там заключена его душа. Можно без особого труда вырезать из фильма «Пепел и алмаз» то или иное слово, но невозможно отцензурировать игру Збышека Цибульского; а ведь именно в манере его поведения и заключено это «нечто», своеобразный политический вызов: паренек в темных очках свободно ощущал себя по отношению к навязываемой ему действительности.

Так же было и с «Человеком из мрамора». Этот фильм по сути был неподвластен цензуре, никакие купюры были ему нипочем.

Главная проблема политического кино не в том, согласиться или не согласиться с требованиями цензуры, а в том, чтобы создать такое произведение, перед которым цензура окажется беспомощной! Потому что цензурировать можно только то, что умещается в голове у цензора. Создайте нечто по-настоящему оригинальное, и ножницы выпадут у цензора из рук.

На чьи деньги? Художник и власти

Кино – искусство, обращенное к самым широким массам. Поэтому оно так беспокоит тех, кто притязает руководить массами. В итоге режиссер оказывается между массами, от лица которых он говорит, и властями. Не знаю, существуют ли счастливые страны, где этот принцип не актуален? Но там, думаю, царит такая скука, что никакой фильм, никакой, даже самый отчаянный крик души не будет иметь особого резонанса. Ведь там его никто не ждет.

Шекспир написал хронику «Ричард III», в которой он представил короля, мягко говоря, в невыгодном свете. Согласно историческим фактам личность Ричарда можно рассматривать и иначе, в более выгодном для него ракурсе. В Англии даже существует специальное общество, которое долгие годы пытается вернуть Ричарду III утраченную честь. Как вы, наверное, догадываетесь, это общество мало чего добилось, поскольку опровергнуть концепцию «исторически неточной» драмы Шекспира справедливыми, но лишенными художественной силы аргументами очень трудно.

Этого-то и опасаются власти: художник склонен судить обо всем в соответствии с принципом «я так вижу», не принимая во внимание ни историческую необходимость, ни «исключительно сложную» политическую обстановку. Стремясь этого избежать, социалистическое государство финансирует всю художественную продукцию – от литературы до кино. А финансируя, оно, разумеется, осуществляет над нею контроль.

Если кинематография является собственностью государства, то справедливо рассудить, что контроль за расходом государственных

денег осуществляет соответствующий министр. Однако в социалистической стране кино, полагаю, является собственностью общества, то есть именно общество отдает часть дохода художникам с тем, чтобы они фильмами удовлетворили духовные запросы зрителя.

Итак, две точки зрения, причем вторая отменяет первую: ведь концепция «кинематограф для общества» делает вмешательство политических властей в его работу излишним – достаточно самоуправления кинематографистов.

Среди многих необычных событий парижской весны 1968 года было и такое: собрание кинематографистов, затянувшееся на всю ночь. Обсуждалась новая структура кинематографа во Франции. Коль скоро телевидение финансируется народом, то он мог бы с таким же успехом содержать и французскую кинопромышленность. Выплачивая, к примеру, 100 франков в год, каждый французский гражданин получил бы возможность бесплатно смотреть фильмы отечественного производства. Однако это предложение кинематографистами было отвергнуто. Кто-то из них резонно заметил: «Это какое-то не бесплатное, а принудительное кино».

В этой истории – суть нашей, польской, ситуации. Хотя вся продукция финансируется государством, мы не хотим, чтобы кино в Польше было принудительным! Кто же является продюсером нашего кино? Государство? Такой ответ нас не очень устраивает. Продюсер – тот, кто создает фильм. А соответствующее управление Министерства культуры, подчиняющееся высшим властям, ничего не создает – оно лишь контролирует работу. Кто же несет ответственность перед обществом? Министерство? Разумеется, нет – каждый кинематографист по отдельности, а коллективно – орган самоуправления кино.

На Конгресс польской культуры в декабре 1981 года я подготовил доклад, который озаглавил «Государственный меценат и свобода художника».

«Дорогие друзья! Уважаемые господа!

Я хочу сказать о том, как я понимаю роль мецената в жизни польского кинорежиссера. Прошу прощения за то, что буду говорить прежде всего о кино, но в разных областях искусства у государственного мецената разные функции и разный радиус действия. Есть ведь и такие виды искусства, которые могут ограничить его влияние и даже вообще обойтись без такового.

Думать можно и даром. Создание романа может стоить автору несколько десятков злотых – так поступил Щехура, когда в нескольких тетрадях он карандашом написал одно из самых потрясающих произведений нашей послевоенной литературы – «Смириться с жизнью». Можно за несколько сотен злотых купить краски и нарисовать потрясающий цикл акварелей, как это сделал в 50-х годах Анджей Врублевский. Это прекрасные, непреходящие произведения.

К сожалению, кинематографисту, чтобы снять фильм, нужны деньги, и не просто деньги, а миллионы.

Все это заставляет меня сегодня, в дни нашего Конгресса культуры, задуматься над таким странным фактом. Государственный меценат выделил на мои фильмы из своей казны миллионы злотых. Но должен ли я, художник, чувствовать себя чем-то обязанным меценату, принимать на себя какие-либо обязательства? Нет, не должен. Означает ли, что, взяв деньги и не отдав ничего взамен, я обманул мецената? Опять же – нет! Поскольку я убежден, что брал общественные деньги и использовал их на благо общества.

Я знал: обществу нужны мои фильмы. Как это проверить? Очень просто: билеты в кино, заполненные залы, деньги, поступающие в кассы кинотеатров, – все это вернейшее свидетельство общественной поддержки фильмов.

Мне, конечно, могут возразить: многие плохие фильмы тоже пользуются успехом, порой даже более значительным, чем «Канал», «Пепел и алмаз» или «Человек из мрамора». Но во всяком случае фильм не может быть общественно полезным, если его показывают в пустом зале, в котором одиноко восседает довольный собой государственный меценат.

Я брал деньги у государства и чувствовал себя по-прежнему свободным, поскольку никогда не считал эти деньги своими собственными. Вот я изо всех сил и старался, чтобы они вернулись туда, откуда были позаимствованы, – в государственную казну!

В западных странах инициатором и даже создателем фильма считается тот, кто сумеет собрать капитал, и фильм создается согласно воле именно этого человека... Но в молодости меня учили тому, что наибольшей ценностью является человеческий труд; поэтому в нашей стране создателем фильма может быть только тот, кто вкладывает в него больше собственного труда, – киногруппа и возглавляющий ее режиссер. Именно идея художественного самоуправления, многие годы практикуемая в польской кинематографии, есть причина столь бурного развития нашего послевоенного кино.

Меня никогда серьезно не заботило мнение властей, их сдержанное или даже отрицательное отношение к некоторым моим фильмам и замыслам. Более всего меня заботили зрители, особенно тогда, когда мне не удавалось их взволновать.

Но пора наконец сказать, зачем мне нужна свобода творчества. Почему, собственно, художник должен быть свободным? Я хотел быть свободным лишь для того, чтобы иметь возможность вслушаться в душу моего общества и выразить его тревоги, его надежды, его иллюзии! Государственный меценат не в силах помочь мне в решении этой задачи. Почему, собственно, чиновник лучше меня знает эту тайну? В силу занимаемой должности? Но сценарии, долго высиживаемые и обсуждаемые в тишине чиновничьих кабинетов, вряд ли способны привести к озарению. Наоборот, после таких консультаций, как правило, возникает нечто неудобоваримое – безликое и бездушное.

Только художник может быть хозяином своего произведения, обращенного к обществу. Это единственная польза, которую он должен

извлечь из своей свободы. Но бывает и так, что художник обязан сказать своему народу нечто такое, чего народ слушать не хочет. Для этого творцу нужна как бы двойная свобода: независимость от своего начальства и от своей публики. Завоевывают ее себе только самые великие, и перед ними мы склоняем головы. А меценат, кто бы им ни был, пусть помнит, что кино в Польше развивалось именно тогда, когда общество вынуждало власти идти на уступки».

В середине 50-х годов в Польше возникло самобытное движение, последовательно направленное на создание так называемых творческих кинообъединений. Наша зрительская аудитория многообразна, и ее потребности должны удовлетворяться разными фильмами. Сможет ли с этим справиться какое-либо ведомство? Нет! Разнородность требует такой организации, которая кинематографистам дает возможность высказаться согласно своему темпераменту и интересам, и в первую очередь согласно своему мировоззрению. Такими организациями стали в Польше кинообъединения.

Во главе объединения стоят три опытных кинематографиста: художественный руководитель, как правило, режиссер; заведующий литературной частью, обычно сценарист, писатель или критик; и руководитель производства – хороший организатор, имеющий большой опыт работы в качестве директора картины.

Эта тройка и есть художественное руководство объединения, вокруг которого добровольно группируются режиссеры, операторы, художники и директора картин, а также вспомогательный персонал и начинающие кинематографисты, выпускники киношколы. Каждое из кинообъединений в Польше может создавать в год четыре-пять художественных кинофильмов и столько же картин, предназначенных для телевидения.

Художественное руководство является инициатором всей продукции: оно заказывает сценарии, занимается их доработкой, ведет переговоры с соответствующими комиссиями и государственными органами во время утверждения сценариев. Объединение также организует производство фильма и осуществляет контроль за ним вплоть до завершения работы. Наконец, объединение старается добиться, чтобы фильм занял достойное место в репертуаре.

Наш многолетний опыт свидетельствует, что это единственная форма, способная гарантировать выпуск качественной продукции и в то же время защищающая интересы творческих работников и всей кинематографии в целом. Но все это при одном условии: руководство объединений не должно самоуправно назначаться политическими властями, а выдвигается органами самоуправления, представляющего творческую общественность. ◆

Перевод с польского В.Фенченко

Игорь Савельев

ЛЯ НУВЕЛЬ ВАГЕ

Рассказ

– Да вот такой же, как ты, и купил.

– Почему такой, как я?

Гречнёв обиделся, потому что это было неожиданно.

Асфальтовые дорожки или… как описать это: по кругу стадиона, где, в теории, должны бегать спортсмены, да и на практике душными смурными вечерами бегали иногда суровые парни в худи и в наушниках и пара одутловатых дядек… – асфальтовые дорожки растрескались, и вот молодая мать с коляской старательно объезжает разломы. Бурный лес подступал со стороны гаражей, и будто бы это он повалил забор, открыв стадион всем, всем. Вон какие-то пьют пиво под деревом, разломанным большой грозой три года назад. Дерево, кстати, тоже не убирают. Запустение. Токарев тоже предлагал пива. Кстати.

– Ну говорили, что стадион купил какой-то хрен из Питера, – пояснил Токарев. – Ну и с тех пор тут всё. Тут все боялись, что начнут строить квартал с высотками, а этот хрен, видимо, и хотел. Даже газета писала, эта, как ее…

Токарев излагал свою мысль нудно, мачты по четырем углам стояли пустые, без прожекторов, но, впрочем, такими они (отчего-то) стояли всегда.

– Тут собирали какие-то подписи и какие-то письма писали. Тогда этому хрену в горсовете сказали, что тут можно только ремонтировать стадион или, там, парк сделать, короче, такие объекты какие-то. Ну по закону.

Налетел ветер, несильный, весело зашумело, и могло казаться, что лес рано или поздно поглотит стадион целиком.

– И хрен, боюсь, потерял интерес, – философски заключил Токарев.

Над этой фразой можно было бы посмеяться, но…

– Поверить не могу просто. «Такой, как ты».

– Ну я имею в виду, что кто-то из Питера или Москвы. Из Питера же вроде.

– «Из Питера или Москвы». Как вообще можно сравнивать?

– Да ты задрал.

Они сидели и швыряли камешки в никуда, попадая в жестяные банки. При них был мяч. Уже не играли, потому что перед тем Гречнёв здорово грохнулся на асфальт (вот еще вопрос: зачем они играли на развороченном, *как вулканы с самолета*, асфальте, а не в центре стадиона?). Даже странно, как он так навернулся, запнувшись кедом о кед, – вообще-то, где-то дома должна была валяться нормальная спортивная обувь, но, честно, было лень искать... Приземлился на левый локоть. Внешне-то почти ничего, как ни странно, кожа почти и не ободралась – только тонкий верхний слой, и только потемнела эта полоса, как загар или ожог. Гречнёв удивленно обирал с нее мельчайшие камушки. И странная боль, не столько боль даже, сколько будто отдельно подвешенный сосуд с водой, в том смысле, что вот эта вся вода теперь ноюще чувствовалась и каждый плеск болезненно, тягуче отзывался.

Короче, Гречнёв расстроился. Ну этого еще не хватало: здравствуйте, каникулы. Перелом-то, конечно, вряд ли. Но что-то было не так, как когда разбиваешь локоть. Гречнёв сто лет не разбивал.

– Хорош, все, айда посидим, – предложил он.

Они остановили мяч. Посидели. Токарев маялся: и молчание, и всякое безделье давалось ему тяжело.

– Пошли хоть пива попьем, – тогда-то и предложил он.

– Не, – отвечал Гречнёв. – Неохота.

– Ах, ну да, ну да, – веселился Токарев. – Ты же у нас там как-ее-там-эта, творческая интеллигенция.

Он еще успел гнусаво пропеть «эли-ита», прежде чем словил первый тычок. Гречнёв навалился на него, захлебываясь в «ты с-с-с», что получалось у него почти торжественно; параллельно пытался колошматить противника правой рукой, то есть с неудобной стороны и через голову. Молодая мать с коляской взглянула на них опасливо, хотя на самом деле все это смотрелось не страшнее, чем игры щенков.

—А-а-а, рука, тихо, – скоро сдался Гречнёв: схватка (или – вернее сказать – возня) продлилась недолго, секунд восемь.

– Сломал все-таки, что ли? Дай посмотрю. Да дай!

Токарев прощупывал локоть с таким видом, как будто что-то в этом понимает.

– Давай в травмпункт сгоняем по-бырику?

– Да не, ты что, – испугался Гречнёв. – Да не перелом это, ты что, не помнишь, я же ломал руку? Помнишь же, я вообще не мог шевелить пальцами, адская боль...

– Я помню, что ты сачковал, чтобы месяц домашку не делать. И классную. Сидел на первой парте и лыбился. Ы-ы-ы… – Токарев изобразил.

Определенно, игры щенков.

– Да давай сгоняем! Быстро же, пять минут...

– Ну-ка колись, что за тема.

– Да отец машину оставил просто, а сам на рыбалке...

– А, повод покататься, – ржал Гречнёв.

– Ну от пива же ты отказался, чё я, зря буду ходить трезвым?..

– Ты здесь сопьешься, дурак.

– Я шучу, Мишенька, шучу, – с тончайшей улыбкой ответил Токарев, похлопывая по плечу, да как покровительственно. Ненавистное «Мишенька». – Тебе кто-нибудь говорил, что ты не понимаешь шуток? Чего там с вами делают? Отбивают чувство юмора?..

Они шли через зассанный лес (проржавевшие спины гаражей, зачем-то матрас, с одного боку обугленный), кеды снова запинались о коренья, и Гречнёв успел раздраженно – за расслабленным трепом – подумать, что ухайдакает их вконец (если продолжит так вот легкомысленно прыгать с мячом).

– Ну чё, через пять минут на этом месте? – бравурно спросил Токарев возле подъезда.

Гречнёв промямлил что-то в духе, что «типа того».

– Как в десять лет так расходились, бугага.

– Да я понял уже, понял.

Получилось резковато, и, чтобы как-то сгладить это, Гречнёв вернулся от подъездной двери и прокричал Токареву вслед:

– Там же, кроме паспорта, ничё больше не надо, да?..

Сумрачный дом Гречнёвых. По крайней мере, мама заранее закрывала шторы, хотя солнце начинало изжигать эту сторону часов с трех-четырех (в июне да, наверное, так). Ранними вечерами здесь пахло нагретой полировкой, стояли прямо на ковре снятые с окон цветы, из которых кошка, бывало, вываливала комья земли, и тогда приходилось пылесосить, и пахло уже пылесосом. Но сейчас – после улицы – в квартире было приятно-прохладно и даже синевато. Да даже гулял ветер. Странно, что мама не боится простыть… Гречнёв когда-то только и слышал: сквозняки, сквозняки…

– О, наконец-то, – она высунулась из ванной, сдирая желтые перчатки. – Я сейчас.

А почему «наконец-то»? Если б не рука, еще полдня играли и играли бы. Кстати, рука. Быстренько, пока мама еще не вышла, Гречнёв скользнул в комнату и там три секунды соображал, чего бы такое найти с длинными рукавами, чтобы это еще и физически было можно носить в плюс тридцать. Дни и правда стояли такие, будто город перенесся куда-то на геленджикские широты: даже по центру иные уже ходили с голым торсом (за что в приличном месте давно бы уже забрали), а еще все дружно, нескончаемым потоком, валили на берег под автодорожные мосты, как будто там нормальный пляж и нормальная

вода. Гречнёв с Токаревым тоже раз сходили и даже видели, как парочка (кажется) трахалась, настороженно стоя в воде по шею под самыми мостами, – а сверху тяжело, до дрожи в коленях, набегали грузовики. Это было невообразимо. «Это пи-пеец! – орал Токарев, когда шли обратно. – Кто у них родится? Головастики?..»

Вообще-то, он не хотел думать об этом (хотел думать не об этом), когда входил в комнату отца. Она еще называлась у них «кабинет», так здесь строго все было устроено, теперь-то тем более. Все-таки трудно было привыкнуть к этому «теперь» и к этому жутковатому порядку – на столе ли, за стеклом ли «стенки», где «теперь» выставлены старые фото из экспедиций (на которых папа, пожалуй, его, теперешнего, ровесник).

– Что делаешь? – спросила мама.

Отчего-то Гречнёв страшно растерялся, как будто его поймали на чем-то неуместном – например, на сентиментальном жесте, – хотя он всего лишь держал здесь свой паспорт. Про паспорт, впрочем, тоже нельзя. (Развернувшись, незаметно сунул в задний карман еще и студенческий билет.) И начал забалтывать – глупый рефлекс, кстати, наследственное:

– Мам, а говорят, тут на месте стадиона строить что-то будут. Какие-то высотки?

– Не знаю. Обедать идем?

– Не, я есть же не буду, я на секунду, только переодеться...

Предложив суп еще несколько раз, мама выговорила – с такой шуточной сердитостью – в духе: ну вот, приехал на чуть-чуть, а все время где-то пропадаешь.

Гречнёв забормотал, что не на «чуть-чуть» же, а почти на целое лето, но как-то запинаясь, потому что – услышал – и почему это неожиданно? – что за наигранным ворчанием (а по-настоящему родители его никогда толком и не ругали) пробивалась настоящая досада. Гречнёв никогда не знал, как себя вести, если очевидные жесты кажутся слишком наигранными. И ужасно, неуместно банальными – но как выразить иначе?.. Мучаясь от этой невыносимой сейчас театральности, он все же обнял маму, стараясь не выдать, что больно руке. Они постояли так.

Токарев весело боднул гудок. Представлялось, что именно боднул. Под окном ждала «Дэу-Нексия» непонятного цвета, который в техпаспорте обозначался как «Касабланка». «Что курили производители»? – ржал по этому поводу Токарев иной раз (когда завладевал техпаспортом).

– Ма-ам, а обезболивающее какое-нибудь есть?

– А что случилось?!

– Да нет, все в порядке, просто Стас мышцу потянул, когда мяч гоняли... Я обещал ему чего-нибудь вынести...

В лифте, стараясь не ступить кедами в лужу, Гречнёв выставил руку и рассматривал продолговатые-зеленоватые таблетки, такие большие,

что хочется разломить, пусть даже не сомневаясь в собственном горле. Продолговатый, чуть неправильный камень. Цвет даже непонятно чего. Машинного масла, первых капель дождя, набухающих на пыльном асфальте. Едва коньячных фужеров, припорошенных забвением в дальнем углу серванта.

– А мать не заметит?

Токарев возил камень по ладони пальцами свободной руки.

– Да кто заметит, кому это нужно? – возразил Гречнёв. Он реагировал как-то нервно. – И вообще, папа, когда я был маленький, говорил, что коллекция будет моей!

Получилось как-то уж совсем нехорошо. Даже Токарев это заметил:

– Ну ты уж что-то совсем...

– Что?

Повисла неловкая пауза, Токарев заполнил ее жужжанием дворников. Да и дождя-то толком не было. Так, теплые брызги, почти сразу и кончились.

Удушливо запахло улицей.

Гречнёв хмыкнул и попытался как-то все это сгладить: многословно и путано заговорил, что нет, отец этими камнями занимался сто лет назад, когда еще мотался по экспедициям, и все это давно позабыто, и кому они здесь нужны – матери, Аньке?.. (Когда были еще детьми, Токарев был влюблен в Аньку, ныне давно и плотно замужнюю; смешно вспомнить.)

– Видишь, тут след от какого-то клея, видишь, видишь? – доказывал Гречнёв. – Еще и коричневого!!! Нет, ты посмотри... Это он в стеклянной коробочке на клей сажал, и лет двадцать так продержался. Может, такие камни тогда не так ценились, не знаю.

– А сейчас ценятся? Я просто не в теме, – очнулся Токарев, которому было смешно вспомнить гречнёвскую сестру, поэтому он отвлекся.

– Если я ничего не путаю, то это может быть раухтопаз. Папа вроде говорил.

– Звучит неплохо. Чего это за штука такая…

Без вопроса, потому что во двор въехала «Газель» и встала на разгрузку, и Токарев опять отвлекся – соображал, как разруливать.

– Ну ты же у нас учил немецкий. «Раух» – это что-то типа неба... «Небесный топаз», что-то такое... В Питере покажу ювелиру, здесь-то нормальных нет. Если реально раухтопаз, то, может, можно его как-то огранить, круто, ну для какого-нибудь украшения. Ну, типа там раздробить на серьги...

Токарев метнул дикий взгляд.

– Не-не, ты не понял! – запротестовал Гречнёв. – Это все равно со мной останется, типа как память, все такое... Просто тут это никому не надо! А ювелир сделает из этого какую-то по-настоящему ценную штуку. Которую я подарю своей будущей жене. Например.

Ну и вообще – семейная реликвия... А ты что? – с усилием рассмеялся. – Подумал, что я ювелиру толкнуть хочу, что ли?!

– Подумал, что ты стал пидором.

Но, конечно, Токарев подумал все-таки первое.

– Чё?

– Серьги, все дела... Ну давай, признайся, вы же все там в жопу долбитесь, – ржал Токарев.

– ПНХ!

Токарев уже не ржал, потому что тяжело объезжал «Газель». На борту: «Везет кому-то». Да, IKEA издевалась. Издевался и Гречнёв, с педерастическим тоном:

– Ой-ой, щас заденешь!.. А-а-а!

Визжал и картинно закрывал глаза.

– Да задолбал. Я нормально езжу.

– Я вижу, да. Воды нет таблетку запить?

– Вообще нормально! Меня уже даже отец с собой берет, ну чтобы я его потом обратно пьяного вез... Вот купит себе Nissan, а я на этой обвес сделаю, движок надо расточить...

– Ой-ой, слюни закапали! Щас проводка замкнет!..

– ПНХ!

– Однако это становится темой дня.

И они поехали по городу, параллельно пытаясь нашарить что-нибудь приличное в радиоволнах.

Дождь прошел, как вор, то есть почти не оставил следов. Поливалки все-таки старались, но оттого, что приходилось сбавлять струю из-за людей, толку от них было мало. На перекрестке с Крупской неудачно развернуло троллейбус, штанги которого всё дрыгались в проводах, что-то пыталась делать женщина-водитель, а пассажиры уже выходили – прямо на дорогу. Токарев опять мучился, пытался вклиниться в свободную полосу – то робея не вовремя, а то воинственно покрикивая, поддавливая газку на холостом ходу, отчего машина блефовала, как хороший боевой конь. Гречнёв думал о том, что таблетки, глядика, подействовали (раз забывает о руке), и о том, как мало здесь меняется... И все эти дома, обсыпанные белой крошкой, и на крышах сплетенные кривые проволочные звезды, которые все никак не снимут, но и не зажигают лет пятнадцать. И все эти тополиные то ли скверы, то ли пустоты, где город, устав ждать обещанных Советским Союзом станций метро, воткнул-таки уже различные «Макдоналдсы». И шорох пакетов от этих «Макдоналдсов», пакетов, которые развеиваются по проспекту, как перекати-поле...

Играло какое-то старье типа Depeche Mode, впрочем, приятное.

– Что я говорил? – ликовал Токарев. – Пятнадцать минут! Даже меньше! Ты засекал?

Гречнёв увидел то, куда и зачем они приехали, и стало неприятно. Травмпункт занимал цокольный этаж жилого дома, и у входа паслись

с сигаретами какие-то свежезабинтованные увечные, нетвердо перешатываясь с ноги на ногу. А один вообще ушел в бахилах. Не то чтобы Гречнёв имел предубеждение против кривых, немых, безруких и безногих, но ему казалось, что нормальные люди в нормальные дни в принципе способны контролировать свое тело, а в остальное время сюда стекаются алкашня и прочие быки со сломанными носами; то, что над входом горело (несмотря на ослепительный день) зловеще-красное «Круглосуточно», только добавляло… «Надеюсь, они хотя бы моют все хлоркой» – все эти бледные кушетки, закапанные нечистой кровью. То, что Гречнёв сам оказался здесь не в гололед и трезвый, было как-то по-особенному глупо.

– Хлопай сильнее.

– Это так и папа говорил про «восьмерку», но она у него была еще советская, – Гречнёв повеселел. – А у тебя же иномарка…

– Двери просто тугие!

– Ага-ага.

Внутри, однако, поприличнее. Никаких зловеще-кровавых вампирских тем. Мог напугать только гипсовый сапожок, не пущенный в расход, а закрепленный на стене и мило задрапированный сухими цветами, бумажными снежинками и прочей чухней. Означало сие то ли вазу, то ли носок для Санта-Клауса; мог бы напугать, но этих не напугаешь: едва вошли и увидели, Токарев с Гречнёвым принялись безудержно ржать. Потом Токарев остался фоткать, а Гречнёв прошел в кабинет первичного приема.

– Вот, – сказал он врачу и принялся как-то разбирать неудобный и длинный рукав, но заметил, что врачу все равно.

Врач флегматично списывал данные паспорта, не поднимая глаз.

– Не знаю, как я так упал, – решил рассказать Гречнёв, и это было странно, как моноспектакль перед темным залом, где ничего, кроме редкого кашля.

– Работаешь, учишься? – равнодушно осведомился «зритель».

– Учусь в Санкт-Петербургском государственном университете кино и телевидения, – поспешил (но сбросил скорость перед самым значительным) Гречнёв.

Врач записывал, непроницаемый.

– Перешел на третий курс, – после паузы сообщил Гречнёв.

– Это уже не надо.

Гречнёв почувствовал, что облажался, причем не в первый раз за эти дни.

– Вот, на рентген, потом ко мне, талончик вернешь.

Токарев ждал на бордовой кушетке, сгорбившись и уткнувшись в телефон. Возможно, он все еще постил гипсовый сапожок или уже читал комменты десяти одноклассников.

– Знаешь, что я выяснил? – сказал Токарев. – Ты ни хера не знаешь, что я выяснил! «Раух» – это не небо. «Раух» – это дым.

Гречнёв хлопнул себя по лбу:

– Ну конечно! Rauchen – это же «курить»!

– Ты же не учил немецкий?

Но Гречнёв уже достал камень и рассматривал.

– Действительно, желтоватый такой, как от табака.

– Чё ты его таскаешь-то с собой?

– Увидел в шкафу, вынес тебе показать.

– Сам же говоришь, что реликвия, что мать и Анька его не сохранят, а сам же таскаешь в кармане, как кусок щебня, – вдруг возмутился Токарев, причем сам же этому удивился, но про «кусок щебня» все-таки, запнувшись, договорил.

Он-то удивился, а Гречнёва вообще перекосило.

– Ты, слышь, – сказал очень медленно. – Тему смени, а?

Получилось нехорошо. Все это получилось нехорошо. Замолчали оба. Чтобы дать понять, что уж точно «проехали», Гречнёв сам же сменил тему, причем неожиданно для себя – просто перепрыгнул с rauchen быстрее, чем подумал об этом.

– Вот я бы сейчас покурил, кстати.

– Ха, это на тебя неизвестные таблетки так странно действуют?

– Нет, ну а правда, есть чё?

Секунды две они настороженно смотрели друг другу в глаза.

– Что ты именно имеешь в виду?

– Мля, да табак! – Гречнёв расхохотался, так смешно это было, этот взгляд на полном серьезе.

– Да кто тебя знает… Какие у вас там теперь привычки…

– ПНХ!

Токарев пропустил мимо ушей.

– В машине есть какие-то… Отцовские… «Донской табак», что ли… Если вас это, конечно, устроит, сэр.

– О господи, ну давай.

Они резво двинулись к выходу; Гречнёв еще оглянулся на рентген, но там все равно сидело несколько человек – например, толстенная тетка в невообразимом в жару бежевом свитере.

– Я все переделаю, сделаю свесы и другую оптику.

Когда Токарев смотрел на свою (будущую свою) машину, даже на такую и даже с такого заплеванного крыльца, взгляд его все равно затуманивался.

– О да, иди подрочи на нее.

Токарев показал средний палец, но пошел, а рядом глубоким грудным голосом сказали протяжное «вау!».

Рядом курила девушка. Невысокая и даже, пожалуй, с неудачной фигурой: великоватыми казались грудь и попа; если бы не малый рост, из-за которого «съедалось» или, по крайней мере, не смотрелось как должно все между ними, то это не было бы недостатком. Но что-то в ней было… Гречнёв потом долго – остаток дня – задавал себе этот вопрос: что? В одежде большого изящества тоже не наблюдалось: так,

стоптанные балетки из некогда голубой замши, теперь асфальтовые, это если начинать снизу вверх; да, пожалуй, начинать и незачем – шорты, мятая футболка... Но Гречнёву, как ни странно, понравился и этот casual: это он тоже сформулирует потом, искоса поглядывая на свою спутницу и думая, как при всем этом кричащем «не важно!» в подборе одежды использован тонкий, уместный, а главное, не резкий (вот где уже не «не важно!») парфюм. Гречнёва бесили наряды и макияжи в неуместных для этого ситуациях середины дня – от булочной и до травмпункта; он думал об этом еще с утра, когда шли с Токаревым по дворам за плавно колеблющейся, идеально обтянутой (коктейльное платье!) попой, и Токарев пихал его локтем и шепотом кричал: «О!» ...Думал, что в провинции любят приодеться не в масть. Тогда как видимое равнодушие к шмоткам (за которым на самом деле часто скрывается тонкий вкус) понималось Гречнёвым как европейский артистический шик. «Знаете, сейчас в Европе настоящие artists перестали выделяться даже по зубам, – рассказывала им Белла Металликова на лекции с совершенно посторонней темой. – Про тряпки я не говорю, это всегда было неприличным. А вот зубы. Сейчас проходит мода на отбеливание, а во Франции это давно считается дурным тоном. Посмотрите на Клода Лелуша, посмотрите на Изабель Юппэ, – полагалось говорить Юппер, но Белла Металликова так красиво прерывала себя на выдохе: п-пэ! – как будто перехваченная поцелуем в шею. – Что нам остается? Только очки. Настоящих artists можно узнать только по маркам очков...»

– Сигаретку? – спросила девушка игриво и уже протягивала.

Токарев продолжал, матерясь, рыться в машине, на него ворохом вываливался хлам, запрятанные отцом – поглубже, в карман солнцезащитного козырька – визитки шлюх, и только «Донской табак» все никак не находился.

– Да, спасибо.

Да, и лицо! Если уж про фигуру «не важно!», шмотки не имеют значения. Незнакомка так озорно улыбалась, как иногда улыбаются дети; Гречнёв отметил правильный нос (он всегда ценил правильный нос) и...

– Что у тебя случилось?

– Что, простите?

– У тебя глаза больные-больные. Ты что-то сломал?

Гречнёв подумал, что это, наверное, от таблеток. В кабинете врача, увидев воду, он зачем-то принял вторую и теперь чувствовал неладное.

– Да вряд ли... Да всё в порядке.

Ответить так было знаком мужества.

– Значит, под веществами?

Они рассмеялись. (Токарев продолжал швыряться в машине, выставив жопу.)

– А ты не музыкант?

«Господи, да что за вывод один страннее другого?» – подумал Гречнёв, но вслух зачем-то сказал, запинаясь и поправляя себя:

– Нет, я режиссер. Режиссер кино. Кинорежиссер.

В клубах он проделывал это более смело.

– Ого! Тут я, наверное, должна быть той дурой, которая в конце спросит: «А вы правда кинорежиссер?»

У нее хорошо получалось пародировать.

(Токарев отчаялся с «Донским табаком».)

– Ну нет... Я еще учусь... В Питере... Я Михаил. Кстати.

Гречнёв сам не ожидал от себя и половины лишней информации.

– Так что у тебя случилось? – спросила она, как будто не услышав имя.

– Ерунда, рука. Да наверняка даже нет ничего.

Она тоже щупала его локоть, тщательнее, чем Токарев в лесу. Фантастичность происходящего. Таблетка работала: отстраненно, доставляя почти не болевые ощущения, по неведомым сосудам перетекали тягучие жидкости. Что-то наполнялось и пульсировало. В смысле в руке.

– А у тебя... – Гречнёв начал спрашивать и осекся.

На самом деле он подумал, можно ли так резко на «ты», и оттого впал в ступор, но она все истолковала по-своему.

– О, вот теперь я верю, что ты режиссер и что из Питера.

– ?

– Потому что любой из местного быдла не постеснялся бы спросить: «А с тобой что?»

Это была, как минимум, интересная версия: кто такой режиссер? Может, настоящий как раз бы не постеснялся и первый полез бы прощупывать всю окружающую действительность. Это как Гаспар Ноэ пристал в ночном клубе – в пять утра – к случайно встреченному, малознакомому и вдрызг пьяному Венсану Касселю с вопросом, а мог бы тот трахнуться со своей женой – Моникой Беллуччи – перед камерой по-настоящему. «Строго говоря, я послал его нах», – прямо так и было написано (как сейчас нельзя повторить). Черным по белому пропечатано в Esquire, и уже от одного этого факта Гречнёв был в экстазе. А потом с возмущением рассказал Монике, и она ответила: «А знаешь, давай позовем Гаспара на обед. Пусть расскажет обо всем поподробнее». И так родился шедевр – «Необратимость». Неизвестно еще, что рождает режиссера: артистизм от многозначного artist, как раскатисто произносила Белла Металликова, или вот это гоп-желание всюду сунуть свой нос.

В кино, как и в жизни, побеждают наглые. Жизнь вообще больше похожа на кино, чем это можно предположить. Похоже, будто снимают крупный план невообразимой техникой времен Антониони: наезжает огромная, в полкомнаты, тяжелая камера. Статист вжимается впалой грудью в белый экран, кажется, он может ею даже присосаться, если сведет вперед и плечи. А если в ключичные впадины залить воду, то она будет стоять там, как в чашках. Мастер выглядывает из-за пульта и требует убрать из кадра крестик. Статист берет крестик в рот,

прикусывает цепочку. И это тоже яркая деталь. После «стоп, снято!» (в здешнем исполнении – бесстрастное «дышите», произнесенное автоматом) начинает суетливо снимать доспехи из песка и брезента, которыми обвязан его таз.

Гречнёв в той же комнате и тоже без рубашки (снял заранее, чтобы не возиться), потому что запускают по двое, по принципу «один пол». И когда перед ним хлопала тяжелая дверь, Гречнёв даже успел разглядеть толстенную тетку, но уже не в кофте, а во внезапно ярком лифчике. Непонятно, можно ли сказать с уменьшительным «-чик».

– Есть небольшая трещинка, – сказала врач.

Мокрый снимок, просыхая пятнами, рыбой трепетал в ее руках.

Гречнёв был в таком странном состоянии (во внезапно нахлынувшем мороке), что даже не расстроился, не сразу понял, что это все-таки перелом, и не задался вопросом, а обязательно ли гипсовать, если трещина небольшая. Он навязчиво и тупо думал, сильно ли портится пленка, когда ее лапают непросохшей. У них в просмотровом зале еще сохранился пленочный проектор. Говорили, что даже во ВГИКе их сдали на лом, и даже в московском «Октябре» закрыли последний нецифровой зал, и «цифра» победила, и «цифра» истребит их всех. «Я сама передам, – отбирая липковатый снимок из слабеющих рук, – сиди возле гипсовой, тебя вызовут». Мало что понимая, выпал в коридор, в закуток, в странный свет. «86 фильмов, которые должны посмотреть слушатели курса». То, что прежде виделось сплошным потоком без монтажных склеек, движением в ногу с реальностью (полным ненужных подробностей вроде судьбы стадиона или будущих обвесов на «Дэу»), внезапно распалось на зерна сепии, фокусы с обратным движением, на мерцание и вспышки – в духе красного коридора Гаспара Ноэ. Самое экспрессивное. Самое пересвеченное. Поцелуй возле пустой гипсовой: легкий привкус сигарет, полнота губ, ее приоткрытые глаза, которые успел заметить-заснять, едва приоткрыв свои, – и тут же сморгнулось, как мираж, и не отмотаешь назад; ее парфюм, почувствованный тогда, на крыльце, здесь страдал от острых химических запахов, а главное, что там, в черной ванне – куда кидают срезанные гипсы? – он медленно полз по стене.

Брыкнув внезапно стену коридора (успел заметить еще рукописный, полный любовно прорисованных пастей плакат о дифтерии), он медленно сполз; Алена помогла подняться и сесть на багровую кушетку; он не почувствовал, а увидел – как со стороны и на крупном плане – выступившие на лбу капли.

– Позвать врача, позвать врача? – суетилась Алена.

– Ничего не надо, – говорил он (эффектно) и поднимался.

Он должен продолжать. Играли же актеры Алехандро Ходоровски под ЛСД и галлюциногенными грибами, которые их заставляли жрать, чтобы «достичь просветления». В библейской истории. Которую проживали, не понимая ничего, ослабшие и взмокшие. Режиссерский замысел как высшая трансляция, заменяющая волю, – что может быть

значительней? Вот разговор с Токаревым. Жара за пределами прохладных врачебных покоев, нагретые крыши машин. Гречнёв должен убедить Токарева, чтобы тот уехал и оставил его одного. Он, он, его, его. Гречнёв вытирает капли пота, на самом деле холодного. «Жара». Гречнёв играет неизвестную роль, уговаривая Токарева ехать, сочиняя, что перелома нет, и какой-то отдаленной частью сознания все же выныривая: а как выкручиваться, когда он увидит его с гипсом, завтра, послезавтра?.. Он, его.

– Эй, ты точно в порядке?

– Да, да, – слабо убеждает Гречнёв.

– Да что случилось-то?!

В конце концов Токарев обиделся и уехал. Легонько, едва хлопнул ладонью в ладонь и сильно – дверцей «Дэу». Сцена опустела, герой чувствует только, как его шатает, и к легкой невыносимости бытия примешиваются трезвые (изредка) мысли: наверняка сахар упал в крови. Надо было все же соглашаться на суп.

Немного пришел в себя и продышался, когда подольше пробыл вне этих – пропахших химией – стен: они с Аленой медленно нарезали круги по окрестностям. Алена колупала балетками иссохшую землю: может, дождя здесь и не было. Может, здесь не было ничего. По крайней мере, на этой земле не росла трава, и как весной ее выворотили из газонов колеса машин, так она и осталась.

– Это несправедливо! – горячо доказывала Алена.

– Да, да.

Не понимая, Гречнёв все еще отзывался эхом; ему даже нравилось. (Слабость, от которой мотает.) Интерес: а что будет дальше? Но не азарт даже, а как будто повлекло по течению, и это почти интерес постороннего: а что там, за поворотом?

– Спасибо, что ты согласился помочь!

Какие откроются берега.

Иногда Гречнёв снова вспоминал про Токарева и думал о том, что прогнал его, наверное, некрасиво; тот так радовался, что друг приехал; он снова и снова думал, а был ли поцелуй у гипсовой, и даже потянулся повторить – подтвердить или опровергнуть сон. На уцелевшем кусочке газона тянулись мальвы, причем каких-то неожиданных цветов (встречались даже едва ли не бежевые). Алена сделала вид, что не замечает, но от лица Гречнёва немного отстранилась и продолжала говорить, говорить... А взгляд! Она как будто с волнением ждала какого-то вопроса или, наоборот, хотела о чем-то спросить, но продолжала говорить, говорить... Гречнёв шатнулся; она поддержала. Он уже заметил, что она старше. Пожалуй, даже Анькин возраст. И еще: почему-то у нее была очень теплая ладошка, почти горячая.

– Мы тебя обязательно отблагодарим. Заплатим часть. Ты даже не сомневайся.

– Часть? – очнулся Гречнёв.

Она занервничала. Красиво. Можно сказать, что тень сомнения пробежала по ее лицу. Но это по асфальту перебежала тень голубя или вороны.

– Ну, может, и половину... Но это надо поговорить с Виталием...

– Подожди... С каким еще Виталием?

Виталием звали мужика лет двадцати восьми. Мрачного, ничем не примечательного мужика с ранними залысинами на двух выдающихся (нет, что-то все-таки «выдающееся»!) буграх лба. Сонный взгляд и даже так: не прочищенные со сна глаза, будто грязные, как у подъездной кошки, хотя, может, это тень такая, печать усталости и затемнение кожи... Все это время Виталий, как оказалось, сидел в «семерке» (не BMW) недалеко от входа – буквально в машиноместе от того, где Гречнёв с Токаревым расстались. Он, получается, все видел. Хотя… что всё? На крыльце с Аленой просто разговаривали, да и насчет дальнейшего Гречнёв ни в чем не был уверен, теряя нить: поднывала рука, уже заметно припухшая, и хотелось пить. Гречнёв ни в чем не был уверен, и сама его готовность пойти о чем-то говорить с этой девушкой – вместо того, чтобы уехать с Токаревым или даже уехать домой и лежать там, – казалась сейчас величайшей глупостью, мороком, наваждением. Сама его готовность. Сидеть в раскаленных «Жигулях» (господи, где-то и на таком еще ездят!) с неизвестными и подозрительными людьми! Боже, да какие-то мошенники затащили его в свою тачку, а сейчас поедут и убьют. Что, конечно, смешно, но Гречнёв прощупал все-таки, на месте ли раухтопаз, а потом и паспорт. Он даже сделал попытку рыпнуться: «Ну ладно, мне пора». Но Алена сделала круглые глаза и какой-то особо беспомощный рот. И именно беспомощно, растерянно так воскликнула:

– Нет, тебе нельзя пока класть гипс, в этом как раз дело!

Так беспомощно и растерянно, что Гречнёв сдался и зачем-то опять остался. Захлопнул дверцу. Он то ругал, то не ругал себя. Что-то все же в ней было. Обаятельность мимики. Все, что рассказывала Алена, она сопровождала такими выразительными взглядами, игрой бровей, бесподобными совершенно улыбками, что...

Если бы она еще не говорила все время, не говорила, как цыганка, от чего кружилась голова. К вечеру Алена наивно прихвастнет: «Я же немножко колдунья, это у меня от бабушки». И такая непосредственность в этом, что нельзя будет не рассмеяться, вместо того чтобы ужаснуться: господи, да что за «люди с окраины».

– Это Виталий, вы подружитесь!

Этого, блеать, еще не хватало. Уйти – не уйти. Останавливала бредовая мысль: летнее приключение, безумство, нельзя, что ли, разок потерять голову; пусть где-то там останется все, чем он живет, и рассудочный его Питер, а здесь ни к чему не обязывающее что-то на каникулах или что-то на раз – чем плохо?.. Что-то ведь может получиться. Она ведь его поцеловала. Кажется. Но что, блин, за Виталий! И что за поток дебилизма!

– Между прочим, Михаил у нас настоящий кинорежиссер!

– Ага, он снимет фильм про нас, – Виталий мрачно.

– А почему нет? – Алена игриво.

Ужимки десятилетней. Но временами ей шло. Сложные материи, наоборот, давались с трудом. Когда она начинала долго и взахлеб рассказывать, что вот уроды из Горавтотранса уволили Виталия, а он такой замечательный юрист, а его вышибли на улицу, поступили поскотски, у Гречнёва от всех этих непонятных подробностей начинало стучать в мозгу. Виталий обиженно молчал, надул губу, часть ее видно в зеркале вместе с недобритым подбородком. У Гречнёва злорадные мысли. Нормального юриста не вышибли бы, да нормальный юрист и не позволил бы, да и какой из него вообще юрист?! Что это за пародия: в майке, как у гастарбайтера, в невообразимом авто да еще и эти висюльки, бирюльки, иконки на приборной панели... Накрашенный, в блестках Иисус – в технике Бориса Вальехо. Пластмассовые бусы или четки на зеркале – ад.

– Ребят, я ничего не понял, я пошел.

– Подожди!!!

Теперь уже Виталий гнусаво подпевал Алене. И скорость подачи информации тоже возросла. Алена просто уже тараторила. Чем больше подробностей, «представляешь?!» и округляемых глаз, тем больше Гречнёв маялся: он не улавливал, зачем ему эти ужасы про Горавтотранс – сенсации в стиле местной газетки; то, что назначили жулика-директора, который все позакрывал (ремонтные базы всякие, землю которых толкнул коммерческим структурам); всех поувольнял, что называется, «эффективно», люди и пикнуть не смеют, работают в четыре смены, без медосмотров – бла-бла-бла. Ужас, ужас, кошмар, кошмар. Подыгрывать Алене уже не хотелось, ну и смысл? – да поговорили бы хотя бы на улице, а не в этой душегубке. Уже и стекла отмотаны до предела, а толку нет, ни ветерка... «Всех несогласных выгнали, набрали тех, кто готов работать на таких условиях, – например, гастарбайтеров с Украины, которые и автобус-то в первый раз в жизни видят. И эти случайные люди то одну аварию устроят, то другую...» Тут уже солировал Виталий, подробно и со знанием дела: он ведь сам, будучи юристом, всех их отмазывал, разубеждал пострадавших, совал деньги под больничный матрац, «ну заявление заберите», пытался замять...

Когда Алена не говорила-говорила, а значительно кивала, подтверждая слова этого неизвестно кого, то Гречнёв соображал лучше. Также он начинал хуже себя чувствовать, что, впрочем, логично.

– Ну когда эту школьницу сбили, ну там-то она сама виновата, хотя водила тоже превысил, если честно... Ну там-то водила еще старый был, из нормальных... А вот когда тот мудила опрокинул «пазик» под Подымалово, там уже...

– Так, стоп, стоп, – взбунтовался Гречнёв. – Чего от меня-то надо? И кстати, у вас есть что попить?

Виталий протянул початую бутылку подозрительного «Тархуна», и прежде чем глотнуть (да чем он думает вообще! – клофелин!!!), Гречнёв даже понюхал и с улыбкой объяснил это:

– Надеюсь, хотя бы безалкогольное?

– А ты, кстати, ничё не пил? Я про бухло, – вдруг встрепенулся Виталий.

Алена ответила ему неожиданно раздраженно:

– Успокойся, я проверила, ничего.

В тот момент Гречнёв еще не догадался, что значит «проверила», но его здорово покоробило, что о нем говорят как о неодушевленном предмете. «Если окажется, что он нетрезвый, то все сорвется», – это Виталий.

Неприязнь к Виталию росла, как росла, кажется, температура, и даже выцветшее табло на Дворце спорта уже заговаривалось. Гречнёв вообще не понимал, что связывает такую небезынтересную девушку, как Алена, с этим мутным и гнусавым типом. Ну не может этот хрен быть юристом: вероятно, он и работал в Горавтотрансе... водителем-гастарбайтером – вон как лихо вертит чужеродным для ВАЗа спортивным рулем: они ведь очень бодро, обставляя всех на каждом светофоре, домчались до ЦУМа. Мутной казалась и сама идея. Автобусы, якобы управляемые непрофессионалами (и Виталий якобы знал, какие именно автобусы им нужны), все время дергают на светофорах, глохнут на подъемах и т.д. Если пассажир упадет, а потом обратится за медицинской помощью, указав, как именно это произошло, то доблестный юрист Виталий – зная слабые места системы – отсудит у них столько, что мама не горюй. «Мама не горюй» – смешно. Выражается, как будто уже прошел не один суд, причем в клетке... Точнее, добьется, чтобы Горавтотранс откупился от человека по максимуму, и часть этой суммы даже достанется самому пострадавшему, то есть Гречнёву, то есть вот какая честь.

– Большая? – ядовито осведомился Гречнёв под умоляющие взгляды Алены.

Хотелось еще потроллить их циничными расспросами типа: давно ли пасетесь у травмпункта и много ли идиотов согласилось?

Иногда было весело, когда мчались по оживавшему в этот момент городу – оживал хотя бы просто воздух, и Гречнёву казалось по-детски забавным, что до какого-нибудь нерасторопного на перекрестке троллейбуса можно дотянуться – хотя «руку протяни» во всей этой истории звучало смешно. Гречнёв не привык, что можно носиться в машине со всеми четырьмя открытыми окнами, когда ветер сплошным потоком полощет волосы. Отец не позволял опускать стекла, говоря, что его водительского окна достаточно. Почему все так боялись сквозняков, да и какие могут быть сквозняки в такую жару?.. А позже Гречнёв катался на автомобилях не повседневно, а в Питере у него было метро, да и друзья, такие же бедные и вдохновенные студенты, которые и уголто не могли снять, какие уж машины...

Гречнёву было весело и забавно; потом снова наваливалась тяжесть и что-то ноющее, пульсирующее в руке, которую не хотелось гнуть совсем, и он входил в автобус деревянный, как манекен. Неуместная рубашка остро подтачивала подмышки и, видимо, красочно мокла.

– Хрень какая-то! – срывался он, искоса наблюдая за тем, как молитвенно складывает Алена руки и как-то – губы, – и только ради этих смешных губ стоило еще немного покочевряжиться.

– Ну пожалуйста! Ну это только на полчаса, потом мы тебя отвезем обратно в травмпункт!

И Гречнёв упивался своей властью.

Они стояли достаточно близко. Виталий – тоже гений преступных комбинаций... – подобрал такие автобусы, которые уходили от ЦУМа не пустыми, то есть в них уместно было стоять. Город поплыл обратно, медленный. Гречнёв здесь уже неделю или сколько? Но странно, что ни разу не выбрался в центр... А впрочем, что странного. Тоже «центр» нашелся. Проплыл билборд с большими буквами «Автоюрист» («Вернем права» и далее по смыслу; жуликоватый голливудский красавчик – как бы олицетворял). Гречнёв сначала прочитал «Авантюрист», и, в общем-то, это было одно и то же. Еще бы наркотики прямо в центре города начали предлагать, раз уж отмазки для пьяных водителей и уклонистов начали.

– Я сначала прочитал «Авантюрист», – пошутил он и объяснил: – Прямо как этот твой... компаньон! – и опять удовлетворенно наблюдал, как Алена смущается, боясь, что услышат пассажиры; как приглушенно, но пытаясь все-таки горячо, начинает объяснять, что они не авантюристы, что козлов Горавтотранса должен кто-то поставить на место...

– Все равно! – капризничал Гречнёв. – Да что за бредовая идея у вас? Откуда мы знаем, что водитель дернет автобус?

– Ну так Виталий же будет подрезать! Это же не просто так! – Алена переходила на драматический шепот.

– О, ничё себе! Робин Гуд! – веселился он.

– Тихо, – молила она...

Она так горячо защищала «автоюриста», этого неудачника на раздолбанных «Жигулях», что Гречнев терялся: в чем дело?.. Откуда эта слепая готовность помочь человеку, которому явно по жизни ничем уже не поможешь? Она что, не понимает?.. Пытался найти разгадку, зачем-то пытался смотреть Алене – долго – в глаза, но она отводила взгляд. Гречнёв внезапно уверился, что Виталий – ее неудачливый брат. Именно это заставляет Алену участвовать, потому что против любого безумия можно выступить, но не против семейных уз. Он начинал приглядываться (Алена не знала, куда себя деть) – и теперь ему казалось, что они и правда чем-то похожи, как брат и сестра. Да. Только ослепленная любовью мать (или сестра) может так во все верить. (Опять вертелась в голове Ma mère Кристофа Оноре, сегодня раз уже вспомненная, и очень неуместно.) Он начинал приглядываться через

пыльное стекло туда, где паслась на волне «семерка» – отставала, обгоняла, выныривала, – но по волосатым коленям, которые периодически видно, родство не опознать, а больше и ничего – только блики, блики, изнурительные блики стекол и крыш; пропеченное сиденье в вязаном чехле; бусы, или четки, или просто кич. Он пялился в упор на них обоих на конечной, где тяжело выгрузились, и Виталий увлек их в сторону, чтобы водители его не увидели и не узнали.

«И не побили», – хотел добавить Гречнёв, когда следовал за парочкой, снедаемый непонятным злорадством. Парочка злобно и приглушенно препиралась. Гречнёв решил вставить свои пять копеек.

– И что же ты не подрезал? – спросил он с иронией.

Виталий повысил голос: он и до этого, видимо, объяснял, что не смог на каком-то участке нормально вырваться вперед (на каком-то участке жизненного пути, может быть), где-то его самого подрезали, и пришлось выйти-поговорить, и далее, и далее.

– А может, ты бомбил попутно? – глумился Гречнёв. – У тебя «жигуль» – как у нас в Питере хачи-бомбилы ездят.

– Не понял, – Виталий напрягся.

– Так, мальчики, не ссорьтесь, – тревожно встревала Алена.

– Я говорю, может, ты хотя бы «восьмерку» купишь? А то у меня от отца осталась, – продолжал Гречнёв, сам шалея от того, что не может остановиться. Вообще, в его нынешней жизни не хватало драк, и сейчас он это восторженно понял. – Дешево!

– Так, так, всё, хватит! – Алена запаниковала. – Вон сто второй подъехал, всё, по коням!

Эх, не хотелось уходить. Не почесав кулаки (Гречнёв не хотел думать, что одна рука уже нерабочая). Не посидев в теньке: здесь, на краю цивилизации (а дальше только частный сектор, загиб Транссиба и пустота), росли старые липы, асфальт под которыми блистал нездоровым золотцем, и подошвы звучно к нему прилипали, точнее, звучно как раз отлипали. Здесь, наконец, продавали мороженое.

– У меня рука болит, и вообще уже час прошел, – ныл позже Гречнёв.

– Ну ради меня! – то ли в шутку, то ли всерьез.

– Я тебя вообще не знаю, я даже не понял, что это было...

Он отчаянно намекал на тот поцелуй, а она делала вид, что не понимает.

Они снова стояли. Новый низкопольный НЕФАЗ предполагал, что к задним пустым сиденьям надо взбираться по ступеням, как на пирамиду, и многим это было элементарно лень. А еще там, на дальних местах, было удобно укрываться от бабушек, потому что наверх они точно не полезут. Гречнёв это помнил: он еще застал новый низкопольный НЕФАЗ. Сейчас в огромном окне – метр на полтора, наверное, – удивительно колебалась вода: она стояла на одну треть пространства, зажатая двойным стеклом, как в лаборатории. Бог весть, как и при каких ливнях она туда попала и в какую дозасушливую эпоху, но при каждом

торможении она набегала вперед высокой волной, и ватерлиния почти лабораторно-точно кренилась на сорок пять градусов; затем следовал разгон автобуса, и вода точно так же бежала назад.

Торможения и разгоны были не резки, так что вряд ли что-то могло им здесь обломиться.

Лабораторно-чиста, но только вверху: на дне окна, широкого, как океан, уже начало завязываться какое-то дно – не водоросли, конечно, но уже легкая муть и плавающие точки.

– Это вообще странные автобусы, – сказала Алена.

Они оба смотрели в это стекло, за которым, как город с амфорами, вставал город.

– В них должны были быть кондиционеры, но, понятно, ничего не сделали, и народ тут ездил, как в душегубках. Они же закупоренные, как подлодка... Только потом прорезали форточки.

Она указала: в некоторых широченных стеклах-океанах были узкие задвижки под самым потолком, и, кажется, действительно кустарные. Криво обмазанные резиной.

– Это он тебе рассказал?

– Да.

Он маячил тут и там, его «семерка» с исцарапанным солнцем в крыше то отставала, то нагоняла и терлась шлюпкой под бортом.

– А ты уверена, что он вообще тебе сказал правду? Ну кем он тут работал, почему его на самом деле уволили и так далее...

– В смысле?

Гречнёв, крайне довольный тем, что вышло солидно, веско и вообще тянуло на момент истины в добротной постановке, дальше начал запинаться и запираться: мол, да, конечно, я понимаю, он твой брат, но... Тут очень кстати пришлась история с братом Токарева, которую они долго и возбужденно обсуждали, правда, Токарев не любил это обсуждать. Его старший брат – тот еще долболоб с косыми нечистыми прядями через лоб, такой сельский Radiohead, – долго врал родителям, что учится в авиационном, тогда как его выперли еще на первом курсе. А он изворачивался виртуозно и, может, года три. И – главное – дважды в год, в сентябре и феврале, исправно брал у родителей деньги на учебу (он был на коммерческом). Токарев тоже поступил в авиационный и как-то раз даже под настроение сам добровольно поведал, что декан до сих пор рассказывает эту историю всем первашам: настолько судьба всем запомнилась, превратилась в легенду. Гречнёв допытывался у Токарева, сознался ли он, что брат того самого, но...

– А с чего ты вообще взял, что Виталий мой брат?

Гречнёв замер. Он почувствовал себя так, как будто его вынули из очередного приступа безумия, как вынимают из воды. Хлоп-хлоп глазами, не зная, что ответить, и не понимая: а действительно, с чего он взял? Как это бывает во сне: какое-то празнание...

Алена с каким-то совсем уж нервным смешком добавила:

– Он мой муж, вообще-то.

У Гречнёва такое чувство, будто ему ударили в лицо. И именно тут автобус резко затормозил, и Гречнёв болезненно хлопнулся мягким лицом о стекло, сам того не ожидая. В то место, куда почти дохлестнула зашедшаяся в аритмии волна. Алена с досадой почти закричала: «Ты что, забыл?!» – и секунд через пять только, очухавшись, Гречнёв поймет, что это Виталий наконец подрезал.

Так было, когда Белла Металликова разгромила его работу. Он как раз положил в основу курсовой короткометражки историю Токарева-брата, но решать это в ключе плутовской комедии было бы величайшей пошлостью. Он отталкивался от идеи со стеклянным кубом, который как бы встроен в центр кадра, и от концепции «Записок из подполья» Гари Уолкау, в которую привнесено чутка эстетики Канэто Синдо. «Что это за бред?» – спросила Белла Металликова. (Человек терзается в замкнутом пространстве.) Белла Металликова не стеснялась в выражениях, особенно когда не надо. (Те, кто ничего не понимал в кино, бывало, типа смешно шутили и переспрашивали: колготки Bella Italia?) Вроде бы величина в мире кино, но она позволяла себе дичайшую глухоту, заявляя, например, что все шансы стать «голосом поколения» есть только у этой шмары.

– Вы все тут сумасшедшие, – объявил Гречнёв. – Задрали! Всё, я еду в травмпункт, а вы занимайтесь своей херней дальше!

Внезапно Алена начала тихонько плакать. Настолько тихонько, что Гречнёв не сразу это понял, а когда угадал по губам – вышел из автобуса. То была новая конечная. Уже не похожая на патриархальную прошлую, полную тенистых лип и обещания то ли бунинских аллей, то ли весны на заречной улице. Здесь все техногенно: несмотря на краешек леса, подмоченного газелистами, здесь толкалось все и сразу – заборы и газовые подстанции, сайдинг и профнастил, хачапури и красный смех и с десяток гортрансовских автобусов. Алена некрасиво кривила рот. Но почему-то как раз от этой некрасоты у Гречнёва захолонуло сердце, от жалости или нежности. Впрочем, она еще попыталась не плакать – мгновения два или три после того, как Гречнёв подошел и, не зная, как поступить и куда девать большие неловкие руки, развел их, как пугало, чуть сморщился от боли и то ли попытался неуклюже обнять, то ли нет.

– Я так устала, – сказала Алена, а дальше говорить не смогла, и сдерживаться больше не смогла, и тихо подвывала.

Плечом Гречнёв чувствовал слезы.

– Ну что ты, ну что случилось? – механически бормотал он, не зная, что сказать, что сделать и где этот гребаный Виталий.

«Я так устала», – повторяла Алена. Впрочем, уже более осмысленно: она как будто взяла себя в руки и даже искала, как соскочить. «Тихо, тихо», – приговаривал Гречнёв, который видел все ее наивные попытки как-то замять минутную слабость, но от этого только больше

жалел. Вообще-то Виталий был здесь. Гречнёв заметил это минут через пять. Был здесь, но так и не вышел из «жигуля», запаркованного метрах в ста – среди несуразных зиловских «бычков» (все вместе это смотрелось как кладбище автомобилей). Отдыхал, сняв шлепанец и выставив в окно замусоренный носок. Он то ли видел, то ли нет.

– Спасибо, не надо, у меня есть, есть, – испуганно повторяла Алена, когда Гречнёв протягивал чудом обнаруженную в заднем кармане салфетку в смятом целлофане, то есть как бы чистую.

Слезы были вытерты. Алена искала зеркальце, потом нашла зеркало ближайшей «Газели», где не было водителя, потом искала объяснения.

– Извини... Ты езжай, конечно... Извини, спасибо тебе. Нервы просто сдают…

Она попыталась усмехнуться.

– У вас что-то случилось? – Гречнёв быстро поправился, чтобы «вы» не звучало уж слишком сухо: – У вас с мужем.

– Вообще-то, он не муж. Ну, в смысле мы не расписаны. Мы просто вместе живем.

«Живем трудно», – могла бы продолжить, но Гречнёв все понимал и так. Они помолчали. Поискали тенек (и, как показалось, подальше от «семерки»), хотя это было уже ни к чему: солнце спускалось за дома. И это надежда для нее – если даже не поправить что-то с финансами (да много ли возьмешь с него, с этого Горавтотранса), то хотя бы прервать безрадостный круг, по которому бежит, как белка. Бежит, бежит. Алена почти ничего не говорила прямо: так, путано, намеками. «Я так надеюсь, что у него что-то получится». Ей не хотелось его обижать. Подыскивала слова, но все равно прорывалось...

Из-за маршрутки не было видно «жигуля», но Гречнёв все равно поглядывал в ту сторону – сначала с острой неприязнью, а потом уже и не с жалостью, конечно, но с какой-то... Нет, не брезгливостью. Снисхождением. «Юрист». Летчик – с очень невысокой высоты, но все же сбитый...

Жалко только Алену. После того как она поплакала, ее как-то слегка корежило: пробегали судороги, она крутила руки, как детдомовка. Почему «как детдомовка», Гречнёв не сразу понял, просто следовал какому-то профессиональному чутью. Алена прятала взгляд, опускала голову, жамкала и сдавливала руки. Носки балеток, обращенные друг к другу. Жесты даже не отчаяния, а такого горького сиротства, та «мелкая моторика», какая бывает у детей, которых никто никогда не ласкал и не брал на руки. (Белла возила их в петергофский детдом, где они играли клоунов. «Влезьте в шкуру артиста, клоуна, шута, – настаивала Белла. – Станиславский был кто? Большой актер, готовый на все. А потом уже...») А потом уже Гречнёв взял ее ладонь и начал разглядывать и разминать.

– Я маникюр не успела сделать, – Алена дернула было руку, как дикий зверек, но потом все-таки мягко убрала.

Не зная, чем закончить свой жест, Гречнёв все же погладил ее по плечу. Получилось так глупо по-пионерски (в том смысле, в каком говорили про танцы: «на пионерском расстоянии»), что он тряхнул головой, будто стряхивал наваждение.

– Так, всё, подобрались, улыбнулись – и поехали. Сейчас я сделаю вам кассу.

Не «вам», а «тебе». И не кассу, а... – в общем, он в силах помочь ей. Он-то тот, у кого все получается. Презрительно поглядывая на «семерку», которую по-прежнему не слишком было видно за напластованием автомобильных стекол и закатных солнц, Гречнёв запрыгнул в первый подвернувшийся автобус и увлек Алену за собой.

Податлива, податлива. Легко пошла за сильным. Рассматривал уже не исподтишка: с возрастом немножко поплывет, а лицо станет, наоборот, чуть хищно-крючковатым, как это было у Жаклин, но ее это не слишком испортит... Да, грубо, но победитель должен быть груб? А главное, уверен и спокоен. Он ободряюще улыбнулся ей, смущенной. Похоже, она уже сама не слишком понимает, что делает, а роль Виталия становилась тем более странной. Гречнёв, кстати, надеялся, что тот отстал или совсем их потерял. Пара беглых взглядов за окно: нет, «семерки» вроде больше нет. Все это было ближе и ближе к непонятной пока победе, и больше всего Гречнёв сейчас боялся – если вообще чего-то боялся – звонков, нудных гнусавых скандалов по телефону, к которым девушки почему-то восприимчивы, когда можно просто бросать трубку. Алена продолжала иногда всхлипывать, но это было больше уже как спазм. Гречнёв продолжал что-то утешительное ей наговаривать, но тоже на автомате...

И все-таки вынырнул, черт. «Жигуль» резво их обогнал. Гречнёв и бровью не повел, надеясь, что вдруг хоть Алена не заметит. Он вообще стоял и смотрел на нее и странно (наверное) улыбался; здесь совсем мало пассажиров, поэтому и стоять тоже странно, но ладно, черт с этим со всем...

– Ты слышала, что стадион «Динамо» будут застраивать жилыми домами? – зачем-то заговорил он и зачем-то об этом, подступая, якобы чтобы не напрягать голос.

– «Динамо»... Что? Какой стадион?

Чем ближе, тем заметнее ее смятение. И парфюм. Интересно, где этот неудачник достал приличный парфюм? Да вряд ли он.

– Ну стадион, старый, в районе Зеленки...

Да кто угодно мог подарить – сестры, родители... Подружке заказала в дьюти-фри!

– Не знаю.

Она пыталась отстраниться, а может, и нет.

– Так ты не местная?

Автобус дернулся, тормознул, взревел гудок – низкий, почти пароходный. Гречнёв клюнул носом ее щеку; не растерявшись, нежно приложил губы к шее; тем более не растерявшись – а по инерции нужно

было уже отпадать, – поцеловал (энергичней) нижнюю губу и только после этого отшатнулся, ликующе ругнувшись для пассажиров. Но на них, кажется, и не смотрели. Кто-то повысил голос, у кого-то далеко укатилась картошка.

– Я, кажется, сделал не совсем то? – Гречнёв не смог скрыть торжество в голосе, потому что сделал все то. – Спокойно! – Он выставил ладонь. – Сейчас все будет.

На самом деле он давно заметил, что автобус идет не плавно и без кривляний Виталия на дороге. Может, им попался тот самый гастарбайтер. Может, им повезло.

Ему-то точно.

– Сейчас он дернется на светофоре, – пообещал Алене, которая вряд ли могла оценить божественную-почти-пророческую силу, потому что оцепенела и не слушала. – Ты не читала Булгакова? «Театральный роман»? – он зачем-то начал ее забалтывать, почти истерично, на взводе. – В общем, там Булгаков глумится над Станиславским, который, правда, там под другим именем... Вообще-то, Станиславский – это не такое старье, как у нас обычно думают… – Гречнёв, хотя Алена была в смятении и даже, кажется, собиралась что-то сказать, лишь усилил напор: – Вон недавно в Esquire Джек Николсон рассказывал, что ему позвонил Шон Пенн, и они два часа говорили о системе Станиславского... Так вот! – Перекрестка все не было, но Гречнёв старался ничем этого не выдать и не отвлекался на окно, буквально гипнотизируя Алену безумными, как ему самому казалось, глазами. – Булгаков хохмил, что системы Станиславского нет, а вот Станиславский – великий актер – есть! Он описывал, как Станиславский сам показал актерам какую-то сценку, где герой должен заколоть себя ножом, и там... – Автобус остановился. Гречнёв перевел дух. – «Он упал на диван, и я увидел зарезавшегося», – торжественно, как на мессе, произнес Гречнёв, упиваясь величием каждого своего (не своего) слова в наступившей – относительно – тишине.

Все было медленно и именно что торжественно. Автобус тронулся действительно не ровно. Закрыв глаза, Гречнёв приказал своим ногам подломиться, как спичкам; уже потеряв равновесие, он колоссальным усилием воли заставлял себя даже не подсмотреть, куда повело, и не подстраховывать сломанную руку; рука ответила удивительно спокойно – немного только ёкнуло; недавно снова проглотил таблетку, может, в этом все дело; приземлился все-таки не на нее, а на правый локоть, и, главное, затылок тоже не задет; они уже ехали.

Увы. Автобус дернулся не так, чтобы все прошло как по нотам. Падение Гречнёва выглядело слишком уж театральным. Он это знал уже, даже не открывая глаз и еще не поднявшись, как первым знает фигурист, что допустил фатальную ошибку.

Но главное – не перестать улыбаться. Для жюри.

Гречнёв поднялся с дурацкой улыбкой; теперь на него косились.

– Что-то пошло не так, да?..

В ту величественную минуту перед падением, в наступившей тишине – как замирает оркестр перед первым тактом, – Гречнёв нащупал и сжимал раухтопаз, как будто подарок отца мог стать ему талисманом.

Вечер. Вечер. По светлому еще небу чертили провода, скопища проводов и целые мотки проводов, завязанные на столбах. Газоразрядные лампы в фонарях еще не разогрелись, и в сумерках встречные фары мазали прямо по лицам, что неприятно. Но «сталинки» в центре уже замысловато подсвечивались, и улицам от них тоже перепадало света. А красиво придумали, кстати.

– Красивый вечер... – сказала Алена.

– Завали.

– Девочки, не ссорьтесь, – сморозил Гречнёв.

Он подал голос с заднего сиденья; типа пошутил и аж самого передернуло, до того получилось нелепо. Алена недовольно оглянулась: ты хоть помалкивай.

Виталий был расстроен, да. То, что вся эта его затея невыполнима, стало ясно на последних рейсах. Гречнёва теперь везли туда, откуда взяли. «Чей мальчик, заберите мальчика», – пошутила Алена, и было непонятно, конец ли это истории или начало новой. Прохладный ветер туго наполнял машину, и у Гречнёва немного кружилась голова от этого обилия воздуха, как, говорят, бывает у альпинистов.

– Почему у тебя нет света на приборах? – зачем-то докапывался он.

Теперь уже, впрочем, не докапывался. Изо всех сил показывал дружелюбие: ему не хотелось, чтобы вечер кончился так.

– ХЗ.

– Контакты перебери, надо штекеры переставить, скорее всего. У меня у отца «восьмерка», там электроника, в принципе, такая же, как здесь...

Виталий не отвечал. Они промчались мимо Дворца спорта, мимо его оживших – обретших и разум, после дневной-то жары, и яркость, и мощь – табло, но Гречнёв не успел ухватить, сколько времени. У близлежащего спортбара кипела жизнь, пришлось сбрасывать скорость, потому что метнулись темные фигуры.

– А хорошо бы выпить, – как бы ни к кому не обращаясь, сказал Гречнёв, но никто ему не ответил.

– Я курить хочу, – недовольно сказала Алена минут через пять.

Теперь, когда все закончилось, а Алена сделала все, что могла, она как бы уже позволяла себе быть такой – капризной, голодной... Наверное.

– Да задолбала. Денег нет.

Виталий, конечно, все еще злился, но тактику, надо сказать, выбрал рисковую: такое при постороннем мужчине...

– У меня тоже нет! – сварливо, с зачатками семейного скандала, ответила Алена.

– Да спокойно, я куплю, – сказал Гречнёв, удивляясь: неужели все так просто?..

Они остановились у ближайшего комка. Виталий демонстративно остался в машине, но, впрочем, через минуту позвонил Алене и что-то односложно сказал. Она взяла с полки и положила к своим тонким еще и мужские. Спокойно, как ни в чем не бывало. Гречнёв заплатил. Все делали вид, что ничего не происходит, но что-то происходило. Что-то в воздухе.

Над травмпунктом наконец-то разгорелось: «Круглосуточно», хотя большая часть окон была уже темна. Гречнёв помедлил у машины. Он так и не понял, прощаются они или нет, «пока» или не «пока». Алена была безучастна и курила со своего места в открытую дверь. Многозначительность чудилась Гречнёву в самом ее молчании: если бы прощались, то она бы благодарила... Он все-таки неуверенно шагнул к кровяным огням. Ох, рука. Кажется, сильнее отекла. Не пришлось бы ничего серьезного в ней править, Гречнёв имел в виду спицы всякие. Гречнёв имел в виду – не пришлось бы долго.

Врач тот же. Гречнёв обрадовался: не придется делать все заново.

Забавно, что он так спешил.

– Здрасьте... Еще раз... У вас мой снимок уже должен быть... С трещиной.

– А ты где был-то, э, артист?..

Надо же. Он запомнил про университет.

Он, конечно, не артист, но – по большому счету – ведь где граница для человека, который должен владеть всем…

«Он упал на диван, и я увидел зарезавшегося».

– Он упал на диван, и я увидел зарезавшегося.

– О, да ты уже поплыл, дружок. Укольчик сделаем?

Гречнёву и правда было что-то нехорошо: присел на краешек кушетки, почувствовал, как взмок. Лоб казался холодным, да и поддувало от открытого окна, а через решетку с карниза смотрела сова, нет, серая кошка. В кедах же было странно горячо. Гречнёв понял, что забыл надеть бахилы, и спрятал ноги под кушетку, пока врач не посмотрел, но врач уже смотрел. Все делалось заторможенно, на две-три секунды позже, чем нужно.

– Только это платно. Укол.

Но Гречнёв уже готов за все платить. Он самый богатый, самый молодой, красивый и успешный. Все должны любить его. Врач вел его, ослабшего, к гипсовой.

– Ты один пришел, я спрашиваю? Тебя довезут?

– Надеюсь, – улыбнулся Гречнёв, почувствовав, что губы тоже гипсовые, – почувствовал, как легко взламывается сухая кожа, как вскрывается река.

И он блаженно улыбался, пока обмазывали руку, не торопился уже, а только загадывал: если он выйдет на темное крыльцо и «семерка» будет все еще там, то…

Он вышел на темное крыльцо, и «семерка» была все еще там, хотя и перепарковалась. Он не кинулся стремглав с высокого крыльца. Он с наслаждением втягивал свежий воздух, от которого прояснялась голова, поглядывал на окна разноцветные, на жарко-желтую луну, выбиравшуюся откуда-то из лифтовых башен. И только потом не спеша подошел, отжал дверцу и сказал в прокуренную темноту:

– Ну что, друзья, отпразднуем нашу неудачу? Я угощаю.

Он был, конечно, в курсе, что такое бывает – все ж таки не ребенок и даже участвовал в чем-то подобном после попойки в общаге, правда, почти ничего не запомнил, кроме того, что это как поиски черной кошки в темноте. «Надо было оставить свет, – говорил наутро коллега-он с видом знатока, – так было бы эффектнее». А коллега-она ничего не говорила, только глупо хихикала. (Самому Виталию же долго припоминали две пьяные фразы, которые он якобы повторял постоянно: «Сначала его» – это про коллегу-его – и «Делайте что-нибудь».) Сам он, как и многие кинематографисты, был подвержен болезни – и гордо сознавал, что подвержен, – четче помнить кадры-маркеры из кино для любых ситуаций. Кино – это всё. Кино исчерпывает мир. Кино способно сказать о многом, даже когда не говорит почти ничего.

– Вот, например, мамблкор… – Гречнёв вещал опять же в темноте, но салон то и дело прошивали фары поперечных машин с перекрестков. – Слово такое смешное потому, что это такое кино, где герои буквально мямлят.

Он ожидал вопросов или хотя бы «чё?» и «а?» про мамблкор, но не дождавшись, продолжал. А может, даже не давал собеседникам время обдумать. Осознавая, что скоро рехнется от ноющей, а теперь и жестко перехваченной руки и также от укола, а к тому же и подсыхающий гипс начал дергать волосы, Гречнёв ничего не мог поделать со своей треклятой говорливостью.

– Там обычно играют не профессиональные актеры, а даже какие-то приятели режиссера, просто кто попало с улицы, это принцип, понимаете?.. Говорить они не умеют («ну почти как вы», – чуть было не добавил вслух; он все время спохватывался), и выходит такая фишка, что герои как бы хотят сказать много, а не получается. Ну сценария, понятно, тоже нет. Снимают все это тоже обычно так, как будто чуть ли не на камеру телефона, хотя, конечно, на самом деле это профессиональная техника…

Алена и Виталий смотрели на дорогу, словно молча соглашались со всем, а может, и на всё.

– Мне очень понравилось, как в одной статье было написано… Как там… – Гречнёв даже полез в телефон, но передумал, потому что не хотел резкой вспышки света. – «Снятое на коленке кино про двадцатилетних белых бездельников из американских пригородов». Так, что ли?.. Вы только послушайте, как это круто. Ребят, это такие беззаботные фильмы, это как будто даже послание – о том, что ты молод и надо

делать глупости, заниматься херней, ни из-за чего не заморачиваться... Даже на уровне картинки, я про какой-то сюжет даже не говорю. Кайфовать здесь и сейчас.

– Чё будем, водку? – спросил Виталий.

– Да, да, – спохватился Гречнёв. Он торопился, как будто это они могли соскочить, хотя, если так уж трезво подумать, что они ему?.. Он знал, что Виталий не выйдет, и Виталий действительно не вышел. А вот что Алена тоже останется в машине, Гречнёв почему-то не ожидал. Потолкавшись в сомнительной очереди у прилавка, он купил не только виски (конечно, виски), но еще и красного вина – ей. Побоялся, что она не будет пить крепких напитков. Хотя она молчала.

– Вот, было только болгарское, но уж лучше, чем наше…

Он сунулся в окно и сложил бутылки на переднее сиденье, но она и тогда молчала.

Была, впрочем, деталь, обнадежившая. Гречнёв толкался в очереди так долго, что Алена выходила из машины покурить. Он видел это через слепенькую, до половины заклеенную рекламой мегаэскимо витрину. (Он все время таращился в эту витрину, пытаясь точно определить, куда это его завезли: район он, конечно, узнавал, довольно далекий. Завезли, а теперь убьют, ха.) Покурила и потом села на заднее сиденье. То есть к нему на заднее сиденье. То есть это он сел к ней, когда вышел с трофеями.

Гречнёв вел себя как хозяин. Молодой бог. Клал руку на ее колено, в темноте салона, пока мчались дальше, а она вроде и не возражала, точнее, не реагировала, отвернулась к окну. Он осчастливит ее, ну хорошо, их – если уж от этого «их» никуда не избавиться, – не слишком молодых, не слишком красивых и успешных. Своей молодостью, красотой и талантом. Немного станет мешаться рука. Он знал. Молчали; похоже, сегодняшняя неудача с Горавтотрансом что-то оборвала, и они сидели угрюмые, погасшие какие-то, Виталий даже радио не включал...

То была такая даль, что Гречнёв растерялся: за все семнадцать лет своей жизни здесь он, может, раза два всего-то доезжал до этих пределов. И долго настороженно озирался, пока Виталий елозил возле гаража-ракушки. Удивительно, даже такое где-то осталось. Как и косые ворота, сваренные из стальных труб и воткнутые в бетон, то есть это в детстве Гречнёв думал, что это футбольные ворота. Потом узнал, что это для вывешивания ковров или, там, белья. Потом всё отовсюду убрали, выкорчевали из бетона, а здесь вот осталось. Девятиэтажки везде одинаковы, но здешние имели дурную славу: цыгане, наркота и все такое. Район назывался ДОК, но не потому, что док, хотя в такие оглушительно жаркие дни, когда верилось, что город пляжный и приморский, где-то действительно мог быть и док для кораблей. А потому, что деревообрабатывающий комбинат. Луна заливала все, поднявшись на самую верхнюю точку и достигнув самой верхней точки белизны. Тени, тени. Кто-то шатнулся возле подъезда. Гречнёв опять весело подумал, что его тут убьют и концы в воду, когда входили в двери.

Остро пахло канализацией, а в квартире и бабушками: мерзковатый запах старых вещей, тапочек, заскорузлого унитаза, неизвестно чего. Как в жилище алкоголиков. Хотя эти двое на алкоголиков все же не походили.

– Тс-с, не разбуди соседку, – шепнула Алена.

Гречнёв шагнул в их комнату не в силах бороться с фантомным чувством, что к полу липнут носки, к тому же белые – только такие ведь можно надеть под кеды.

Вспыхнул свет. Ну да – убогое жилище. Чем дальше, тем больше он чувствовал себя героем нового шедевра Герундики.

Пока Алена перекладывала вещи, а Виталий шарахался где-то там, в районе туалета, Гречнёв от нечего делать – и от чувства неловкости – разглядывал обстановку, как будто пришел в музей. То есть со светским видом глазел на фотографию, пришпиленную к стене, прежде чем вдруг догадался:

– У вас что, есть ребенок?!

– Он у моих родителей сейчас, в Уптине.

Это сбило его с толку (не Уптино, про которое он даже нетвердо знал, где оно). В последний час, особенно в темной машине, Гречнёв уже видел их ветреными авантюристами – со всеми этими наивными, но симпатичными аферами типа травмы в автобусе, и еще план у Виталия был… – и этим они начинали нравиться... Только ли яркий свет, от которого Гречнёв теперь щурился, рассеял, погубил очарование. Вопрос «какая пьянка, что я здесь делаю?!», который раньше как-то удавалось заглушить, притопить, теперь прямо-таки невозможно было игнорировать. Гречнёв даже открыл рот, чтобы спонтанно соврать что-то на тему: «Ой, у меня морская свинка дома рожает, какой здесь адрес, чтобы вызвать такси?», – но тут Алена отвернулась и запросто, как при ребенке, как при подруге, сняла футболку и надела другую. То есть Гречнёв рассмотрел небольшой шрам на лопатке, и артистичную (artists) ложбинку в районе талии, и даже едва показанную ему (как искаженной бывает большая луна, когда только явится над линией домов) округлость левой груди. Гречнёв закрыл рот, потом открыл, чтобы сказать:

– Кстати, о родителях.

Надо было предупредить маму, что он не приедет ночевать. Кроме того, требовался тайм-аут, чтобы как-то очухаться и оглядеться: если уж кидаться в омут головой, то надо было начинать пить еще в машине.

Но с мамой, конечно, нельзя говорить в комнате (да и что это за герой, который отпрашивается у мамы?), а там – везде «там» – царствовала неизвестная соседка, вездесущая, как сам князь тьмы. Пришлось идти в туалет, запираться там, попутно дивиться, что унитаз не такой страшный, как обязательно сделали бы в декорации к этой сцене, – в том смысле, что не с подвешенным к потолку бачком и не со ржавой цепью.

– Алло, мам?..

– Ты с ума сошел, – устало выдохнула мама. – Ты соображаешь, который час? Я же волнуюсь. Не пишешь, не звонишь... И телефон у тебя отключен.

– Телефон отключен? – удивился Гречнёв вполне искренне, потому что не помнил, чтобы выключал.

Ну, все может быть. Он так вдохновенно плыл по течению, что, кажется, иногда даже закрывал глаза. Он вдохновенно же соврал, что у Токарева, что у них тусовка, потом вышел из туалета и на выходе столкнулся с Виталием.

– Прямо как в «Осеннем марафоне», – с юмором сказал ему Гречнёв, не давая опомниться. – Там мужик мается, что не может позвонить жене, прячется в сортире, а ему сосед любовницы говорит: может, руки хотите помыть? Ну? Не помнишь?

Он и так уже приложил все усилия, чтобы Виталий вспомнил: и перешел на сниженное «мужик», хотя фамилию прекрасно помнил, и в принципе опустился до советского кино. Уж всё. Но Виталий остался с непроницаемым лицом. Гречнёв ушел, посмеиваясь: а в «соседе любовницы» что-то есть. Интересно, на что вообще готов Виталий. Или, в ином случае, что он здесь делает.

Гречнёв уверенно брал инициативу в свои руки, запрещая себе опомниться и трезветь: в комнате первым делом открыл виски и первый же приложился к бутылке – прямо из горла́, радуясь, что нет дозатора. А что? Все же свои. (Демонстрировал он всячески. Хотя потом Виталий все-таки сходил на кухню за стаканами.) Дошло до того, что он попросил разрешения снять рубашку – памятуя о том, как запросто переоделась Алена, и еще о том, что день был жаркий и в строгой рубашке было и нелепо, и трудно. Хотя сейчас никакой особой жары не ощущалось, наоборот, в открытое окно порывами бил ветер (окраина хороша хотя бы этим) и залетали комары и плясали потом по стенам и потолку. И нелепо было бы как раз-таки сидеть в гостях с голым торсом (но Гречнёв гнал от себя подобные мысли).

– Хочешь – снимай, – сказал Виталий.

На что Гречнёв подумал: «Блин, не тебя же спрашивал», и долго, долго возился с гипсом и рукавом. А затем сидел полуголый, как дурак, напрягая мышцы груди, задние дельты, бицепсы и пресс. (На лицах ни удивления, ни одобрения.) Глупо, конечно, выставлять себя, как на ярмарке. Поэтому старался пить побольше, говорить побольше и вообще не сидеть, как истукан. Например, метнуться за телефоном:

– Давайте хоть музыку включим. Мой плейлист, – и сразу протестующий жест, прежде чем Алена даже что-то сказала. – А мы тихонечко.

«Мы», «мы», как в дурных курсах по психологии или вот по НЛП. Черт, не получалось ни трезветь и ни думать о том, насколько все это странно и глупо.

Впрочем, казалось ему и то, что какое-то сексуальное напряжение в комнате все ж растет. Так, например, Алену не привлекло болгарское вино и она пила виски наравне с мужчинами.

Гречнёв болтал буквально обо всем подряд, он и Токареву-то столько не рассказывал, – о том, какие у него замыслы и проекты; о том, какую курсовую он задумал на этот раз, чтобы теперь-то уж сокрушить металл – вот это, кстати, пошутил хорошо, – и хотя до новой курсовой почти год, он уже в деталях расписывает сцены... Слушали его, правда, не с бóльшим интересом, чем недавно Токарев. А Гречнёв старался. Очень старался, уже путаясь в падежах. Посмотрите, какой я замечательный. Как меня можно не любить?

Он был совсем юным, этот Гречнёв (хотя рядом со словом «юный», наверное, не ставится «совсем»: это само по себе значит совсем – как высшая концентрация). Это значит и беспричинный восторг, и смелость, когда якобы открыты все дороги мира, и готовность шарить вслепую, хотя до этого Гречнёв еще не дошел и только ошпаривал и ошпаривал гортань жутким виски (льда в этом доме, конечно, не было, а если и был, то пах фаршем и морозильником, так что лучше уж не надо).

– Я хочу снять такой фильм, где никто ничего не делает, а просто все шарахаются и балдеют, – говорил он, тараща глаза, чтобы это виделось воспаленным взглядом гения, и надеялся, что собеседники вспомнят ну хотя бы «Я шагаю по Москве».

– Это Юная Франция? – Алена все же сделала попытку, но стушевалась, потому что Гречнёв не понял, какая еще Юная Франция и вообще шарахнулся от слова «юная», подумав, что опять размышлял вслух.

– Ну новая, не помню, что-то ты такое говорил.

– А, французская «новая волна»… Не, это не совсем то...

Но Алена уже замкнулась и молча потягивала напиток, оглядывая свое жилище, а может, наблюдая за комаром. Лицо Виталия ничего не выражало (никогда). В таком случае зачем они его позвали, если никакого первого шага?.. Гречнёв старался не паниковать, отчего как раз запинался и замолкал сам, а если Алена и пыталась как-то поддержать беседу, то невпопад:

– А я люблю доброе кино, чтобы там все были счастливы в конце, свадьба...

– Хэппи энд, – брезгливо подсказывал Гречнёв.

И уже не «новая волна», а хотя бы волна в радиоприемнике, которую пытаешься поймать, нашариваешь, перескакиваешь с одной полуфразы на другую – и только шипение между, треск и тишина (ненадолго во двор въехала машина, в которой гремел залихватский шансон). Тянется время, болит рука, и, может, все было зря.

Но – еще и еще отчаянные попытки… И не хотелось думать, что последние.

– «Читать, пропагандировать, писать эротические книги означает готовить новый мир, мир завтрашнего дня. Это означает расчищать дорогу для подлинной революции». Это Борис Виан.

Пауза.

– Борис Виан – это не русский, его просто звали так, – объясняет Гречнёв Виталию, хотя тот не спрашивал, но потому Виталию, что для Алены заготовлено другое.

Он начинает подробно и путано излагать, почему революцию и что это не только про книги. (Виталий сходил на кухню и принес холодные кусочки шашлыка в мешочке, и это оказалось неожиданно кстати.) Откровенные книги и фильмы, проповедовал Гречнёв, ценны не сами по себе и не тем, что взламывают какие-то табу, точнее, как раз тем, что взламывают табу и учат зрителя задавать вопросы, мыслить шире поставленных рамок. В этом смысле обнажение в искусстве действительно расчищает дорогу, потому что потом на место такой первобытной свободы (спокойно раздеться, спокойно воспринять это) приходит свобода другая – для настоящего творческого эксперимента...

– Вот, например, «Необратимость» Гаспара Ноэ, – Гречнёв подумал о том, о чем сегодня уже думал, и это давалось легче, как если бы заранее прожевать этот деревянный шашлык, но тише, тише. Его вдруг замутило, но так же вдруг перестало. – Там актеры по-настоящему занимаются сексом... все видно... Внимание, спойлер! Шучу. (Так, они не знают, что такое спойлер.) И это сделано не как самоцель! (Протестовал он против воображаемого смущения Алены, но Алена, кстати, не смутилась.) Не потому, что это эротический фильм, вот он-то уж совсем не эротический... Там эта сцена не играет такой уж роли, в том смысле, что именно в таком виде ее могло бы и не быть. Но это действует как психотерапия, что ли, как инъекция раскрепощенности – для актеров, для зрителя, то есть как бы сигнал: здесь вот такой уровень открытости, смелости, здесь надо освобождаться от каких-то рамок, каких-то устаревших представлений о кино...

Гречнёва наконец ударило током высокого искусства, и он заговорил так идеально (или ему казалось, что так идеально, но ведь одна офигенная «инъекция раскрепощенности» чего стоит!), что «Искусство кино» нервно курит в сторонке. (И, кстати, да. Покурить.)

– ...в том числе и о «добром кино».

Помолчали.

– Вот вы же раздеваетесь в предбаннике, перед тем как войти в баню. Так и зритель, ментально; он должен понять эту сцену как такой «предбанник» для себя, место духовного очищения... Вот у вас есть там баня, в этом, как его, Уптине?

– Есть, – удивилась Алена.

«Вы раздеваетесь перед тем, как в нее войти?» – следовало спросить, но Гречнёв закашлялся и упустил момент; а впрочем, он и так все время отчаянно сворачивал в нужном направлении, как штурман (но стотонный инертный корабль все плывет и плывет).

Вообще, ему следовало подумать о бедности. Об ощутимом духе бедности, витающем в этой комнате, в которой было нечисто: вон, например, компьютерные колонки, такая архаика, явно же откуда-то из группы «Приму в дар», пожелтевшая пластмасса, модные пятнадцать лет назад «расплавленные» формы... Может, здесь есть и коврик для мыши, если порыться как следует. Гречнёв не удивился бы. Но он старался и не отвлекаться – излучать уверенность.

– Меня часто спрашивают: почему в европейском кино сейчас так много именно мужской обнаженки? – говорил он, хотя именно его никто никогда об этом не спрашивал. – Вот даже в совершенно мейнстримных работах, которые не ставят никаких таких целей, никакого эпатажа... Посмотрите! Это тоже маркер, понимаете? Почему? – Он встал и покачнулся. Внезапно. Виски. ДОК не стоило недооценивать. – Потому что женское обнажение давно перестало быть табу. – Он произносил та́бу, как того и требовал сейчас сонм великих, стоящих за его незагорелыми плечами. – Пожалуй, еще к началу XX века... Мужское же, наоборот, табуировалось страшно. – Он не просто споткнулся, он чуть не сломал шею на этом «табуировалось». – И почти до нашего времени! То есть... современное кино нашло такое... такую слабую точку. И это превращается в такой сигнал, вот как лампочка загорается: покажешь член – значит, для тебя не существует ложных рамок... Ты свободен, даже если дальше не пользуешься... этой свободой... На пространстве фильма. Как бы ты просто сообщаешь, что свободен... Ну это как диплом зрителю показывать...

Но Гречнёв уже выдохся. Тут, может, надо было не «член», а что похлеще. Во вторую очередь Гречнёв подумал, что несет нечеловеческую пургу; пенис как сигнал и, того хуже, как диплом и лампочка; да Металликова бы вышвырнула его из аудитории. Эти вроде не вышвыривают. Виталий вообще уронил голову и, кажется, заснул. Ну тем более. Отступать некуда.

– Нужно просто понять, что это нормально, и когда пройдет вот это зри... зрительское неприятие или шок, то ты уже как бы готов воспринимать искусство дальше... Ты как бы перешел на новую ступень понимания... Перешла. Ну как будто это ты получила диплом...

Он выжидающе смотрел на Алену. Пьяные вопли на улице, может, кого-то уже убивают; Алена не повернулась к окну, наверное, здесь это норма.

Ну а чего он, собственно, ждал?

– Я вот, например, сейчас могу просто взять и показать член.

Он старался произносить это твердо, но не смог скрыть волнения, и получилось как-то неприлично вкрадчиво, то ли как угроза, то ли «девочка, я дам тебе конфетку».

Виталий спал. На улице орали.

Не отрывая от Алены взгляд (напряженный) и в целом двигаясь напряженно и деревянно, Гречнёв не без труда расстегнул замок бридж,

достал член, на секунду замер, потом – для большего эффекта – звучно шлепнул им пару раз о левую ладонь, об участок, свободный от гипса.

– Это моя работа, – добавил измененным голосом, и вообще с интонацией получилось опять не то, как-то в стиле «хэй, детка».

– А я юрист.

– Что?!

– Я говорю, что я юрист, как и Виталик. Ну кстати. В том смысле, что это моя работа.

Виталик, кстати, шумно выдохнул от своего имени и вроде начал просыпаться, и Гречнёв панически застегнулся. Он был в шоке (он, а не Зритель). «Это моя работа». «Это моя работа», блеать! Анекдот... Она не поняла вообще ничего.

Когда Виталий проснулся, то сразу же начал разливать вискарь. С полузакрытыми глазами – в нем ощущался профессиональный алкоголик. Теперь Гречнёв чувствовал, что всякая уверенность оставляет его. Да и всякое желание продолжать. Говорить. Он тускло помалкивал. Что-то пыталась сказать Алена – совершенно неинтересное, в смысле постороннее, в смысле «а у нас во дворе одна девочка».

Гречнёв почти оскорбленно молчал.

– ...Алло, мам? Извини, ты уже спала...

– М?

– Слушай, извини... Ты защелку не закрывай, я, может, еще приеду... Приду.

Гречнёв думал, что мама будет ругаться или хотя бы скажет что-то в духе «совсем загулял», но она ничего такого не сказала.

В комнате все оставалось по-прежнему. Виталий разливал и снова вырубался, медленно, но верно, тяжело взбрыкивал головой, как зверь, сраженный выстрелом шприца. Скорее просто из досады, чем из какого-то еще живого энтузиазма, Гречнёв цинично вдруг подумал: а что она в жизни видела, эта девочка из ДОКа или даже не местная? Раздумывая лениво, как и должен, наверное, раздумывать негодяй, Гречнёв почти случайно нащупал – вдруг! – раухтопаз, и мелькнуло слабое подобие азарта: а вдруг?.. «А это раухтопаз, очень редкий камень, немецкое «раух» означает дым, посмотри, он правда как с дымом...» Переложить камень из ладони в ладонь, а потом как бы раз – и сжать ее руку...

Нет. Конечно, нет. Он и не думал об этом всерьез, нет, нет (потом как будто панически уверял себя) – так, в порядке бреда и несбыточной авантюры, – но мысль банально купить ее как-то вдруг совсем отрезвила. И все стало неинтересно.

...Такси пришлось ждать во дворе, просто чтобы не оставаться еще. Свет луны куда-то схлынул, что Гречнёва устраивало, потому что еще в лифте он не то чтобы всерьез, но раздумывал, под каким кустом пересидеть эти пять-десять минут. Но крики и пьяные песни смолкли, ДОК уснул, и, стоя у подъезда, Гречнёв досадовал с нотой меланхолии, зачем судьбе было кинуть его в мирный круг *честных юристов*,

меланхолично же жалел, что не попросил в дорогу сигарету, потом подумал, что мама, если не спит, может почувствовать запах табака (и очень удивиться), потом – опять с досадой – что сейчас или утром придется объяснять про перелом и гипс, и в связке с «ночными загулами» это будет не очень...

Но въехало такси. Подкрадывалось по двору. Из эсэмэски Гречнёв уже знал, что «Дэу-Нексия» – это за ним.

Итак, прощай, двор и дом, в котором он больше никогда не появится.

– Так не хлопай, – сказал водила, неразличимый в темноте.

– У меня у друга такая же машина, и он просит хлопать посильнее, – вполне дружелюбно ответил Гречнёв.

– Если у твоего друга такое дерьмо, то это не значит, что все такие.

Оп-па. Внезапно. «Господи, да что за скверный городишко», – подумал Гречнёв. Они поехали.

Таксист, еще более грубо:

– Пристегнись!

«ПНХ», – подумал Гречнёв. ◆

SUMMARY

Vladimir Ruvinsky
Factory of the escapist myths
Realm: TV-series' version.

Stanislav Grushevsky
Criminality wins Sociological study of TV content.

Katerina Tarkhanova
Total shellacking failed
MYSTERIOUS PASSION, TV-series dir. by Vlad Furman.

Igor Savelyev
Dead poets society
MYSTERIOUS PASSION, TV-series dir. by Vlad Furman.

Andrei Arkhangelsky
«Exciting» — «unexciting»
How Russian cinema deceits itself: violence under patriotic motto.

Veronika Khlebnikova
Blade-runner away
Review of Lav Diaz' ANG BABAENG HUMAYO (Philippines).

Denis Katayev
Will You show me the way to the Paradise?
Review of Andrei Konchalovsky's PARADISE (Russia – Germany).

Zara Abdullayeva
Tourist syndrome
Review of Sergei Loznitsa's AUSTERLITZ (Germany) and of Ulrich Seidl's SAFARI (Austria).

Anton Dolin
Ikon of the road
Review of Tom Ford's NOCTURNAL ANIMALS (USA).

Andrei Plakhov
Sweet Franz, dear Adrien
Review of François Ozon's FRANTZ (France – Germany).

Vadim Rutkovsky
A new catalogue
Venice-2016: parallel programs.

Marina Latysheva
At end infinite
Review of Ana Lily Amirpour's THE BAD BATCH (USA).

Elena Stishova
Family and school
Karlovy-Vary–2016.

Lav Diaz:
"Life is a haphazard of events"
Interview with the filmmaker on shooting ANG BABAENG HUMAYO.

Amat Escalante:
"I like to consider various taboos"
Interview with the helmer on shooting LA REGION SALVAJE (Mexico – Denmark – France – Germany – Norway – Switzerland).

Yury Bogomolov
Changes of landmarks
Historical analysis of major mythologemas of Soviet and Russian cinema.

Andrzej Wajda:
"Viewers refuse to watch plots of the recent past"
Conversed by Irina Rubanova.

Andrzej Wajda
Cinema is my mission
Chapters from the book.

Igor Savelyev
La nouvelle vague
A short story.

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

№10 (*октябрь*) 2016

ГОД РОССИЙСКОГО КИНО 2016

10

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Даниил Дондурей
заместитель главного редактора Нина Зархи
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
обозреватель Зара Абдуллаева
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

АДРЕС РЕДАКЦИИ
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 18.11.16. Подп. к печати 25.11.16
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 9,75

Заказ 21943
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии

Телеканала ТНТ

Телеканала РЕН

Телеканала «Петербург – 5 канал»

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Д.Дондурей, к.филос.н. *(председатель совета)*
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
М.Туровская, д.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»:
СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256
Индекс 70402

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

© Журнал «Искусство кино», 2016

16+

ISSN 0130-6405